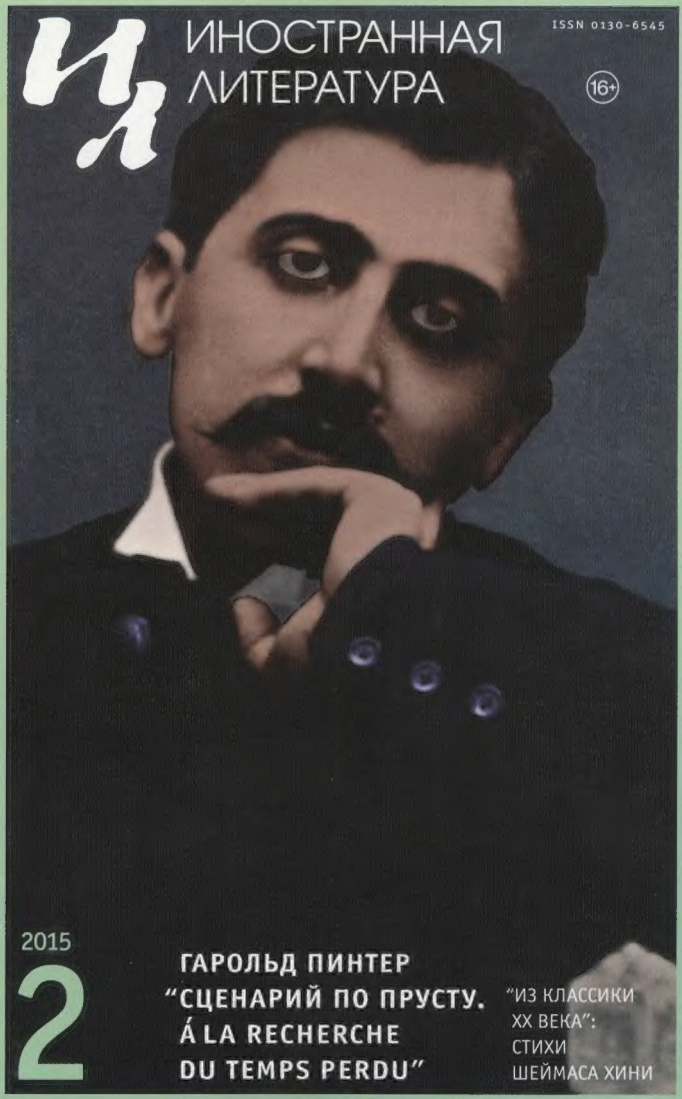


Основан в 1955 году

[2]
2015

Ежемесячный
литературно-
художественный
журнал

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

3 Гарольд Пинтер *Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu.* Перевод с английского Е. Суриц

112 *Рассказы китайских писателей.* Перевод с китайского Александра Дадыко

Из классики XX века

139 Шеймас Хини *Стихи.* Переводы с английского Григория Кружкова, Григория Стариковского. Вступление Григория Кружкова

Анкета Пруста

148 Марек Беньчик *Полцарства за красное словцо.* Перевод с польского Христины Сурты

Из будущей книги

156 Эмануэле Треви *Кое-что из написанного.* Фрагменты романа. Перевод с итальянского Геннадия Киселева

Статьи, эссе

223 Сергей Слепухин *Бруно Шульц: от художника – к писателю*

В устье Гудзона
с Алексеем Цветковым

241 *Пять эссе: Диктатура закона. Сезон прогнозов. Прощание с головной болью. Поведение по умолчанию. Экскурсоводы по будущему*

NB

259 *Эстетический авитаминоз и национальная вражда.* С писателем Александром Мелиховым беседует Елена Елагина

Письма из-за рубежа

267 Анна Матвеева *Ключи от замка, или Под замком*

БиблиофИЛ

274 *Среди книг* с Михаилом Гореликом

278 *Новые книги Нового Света* с Мариной Ефимовой

Авторы номера

284

© “Иностранная литература”, 2015

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

До 1943 г. журнал выходил под названиями "Вестник иностранной литературы", "Литература мировой революции", "Интернациональная литература". С 1955 года – "Иностранная литература".

Главный редактор

А. Я. Ливергант

Редакционная коллегия:

Л. Н. Васильева

Т. А. Ильинская
ответственный секретарь

Т. Я. Казавчинская

К. Я. Старосельская

Общественный редакционный совет:

Л. Г. Беспалова
А. Г. Битов
Н. А. Богомолова
Е. А. Бунимович
Т. Д. Венедиктова
Е. Ю. Гениева
А. А. Генис
В. П. Голышев
Ю. П. Гусев
С. Н. Зенкин
Вяч. Вс. Иванов
Г. М. Кружков
А. В. Михеев
М. Л. Рудницкий
М. Л. Салганик
И. С. Смирнов
Е. М. Солонович
Б. Н. Хлебников
Г. Ш. Чхартишвили

Международный совет:

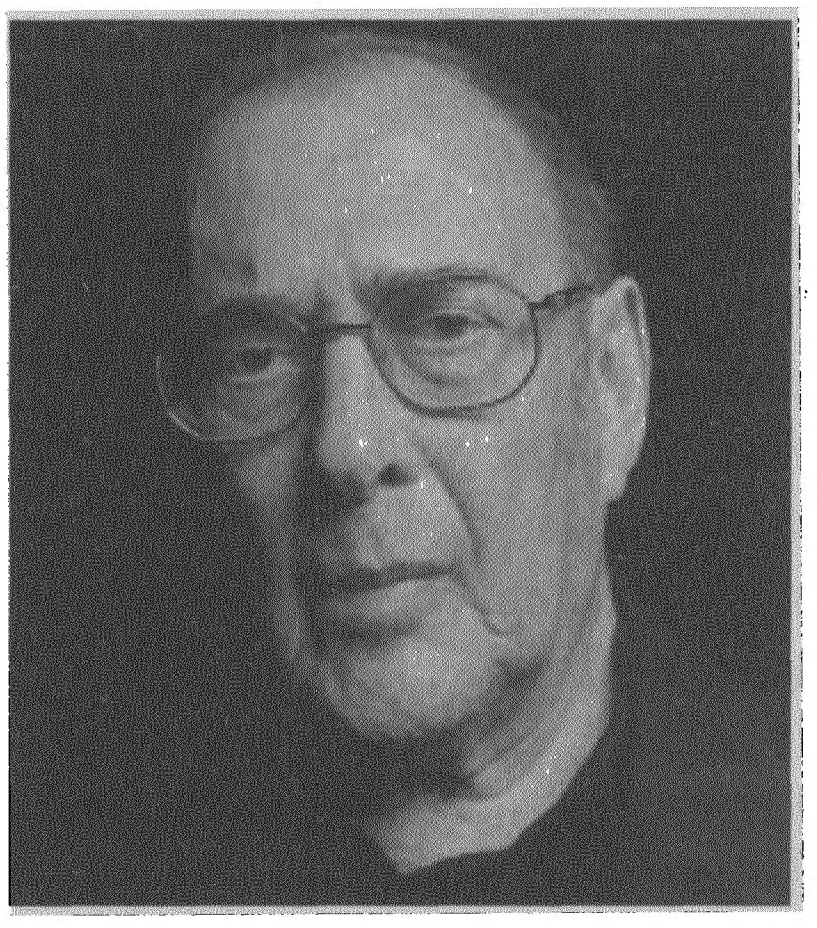
Ван Мэн
Януш Гловацкий
Гюнтер Грасс
Милан Кундера
Ананта Мурти
Кэндзабуро Оэ
Роберт Чандлер
Умберто Эко

Редакция :

С. М. Гандлевский
Е. Д. Кузнецова
Е. И. Леенсон
М. А. Липко
М. С. Соколова
Л. Г. Харлап

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Гарольд Пинтер



Нобелевская премия 2005 года

Сценарий по Прусту

À *la* Recherche *du* Temps Perdu

Перевод с английского Е. Сурица

В сотрудничестве с Джозефом Лоузи и Барбарой Брэй

Джо и Барбаре

Вступление

В начале 1972 года Николь Стефане, которой принадлежали права на экранизацию À la Recherche de Temps Perdu[1], спросила Джозефа Лоузи, не хочет ли он написать соответствующий сценарий. Он предложил этим за-

© F Pinter Limited
© Е. Сурец. Перевод 2015

1. Пинтер оставляет французское название вот по каким причинам: первый перевод эпопеи на английский, выполненный шотландским писателем Ч. К. Монкрифом (и прославивший его больше оригинальных сочинений) вышел (тогда только в виде двух первых книг) за два месяца до смерти Пруста, в 1922 г., под названием Remembrance of Things Past (вторящим второй строке тридцатого сонета Шекспира, буквально означающей "воспоминанья о былом, о том, что было"). И хотя это название не передавало идеи романа и противоречило замыслу автора о самом названии, оно было повторено и следующим переводчиком Т. Килмартином в 1982-м. (Такова уж си-

няться мне. Мы к тому времени уже сделали вместе три фильма: "Слуга", "Несчастный случай" и "Посредник"[1].

Я читал тогда только "Du Côté de chez Swann", то есть первый том эпопеи, да и то давным-давно. Однако выразил живой интерес к идее, встретился с Джо и Николь Стефане и согласился за это дело взяться. Я предложил вдобавок, чтобы Барбара Брэй, редактор на радио Би-би-си и признанный знаток Пруста, стала в дальнейшем нашим консультантом. Джо встретился с Барбарой и обо всем с ней договорился.

Три месяца я читал "À la Recherche du Temps Perdu" изо дня в день. Я читал, я делал несчетные заметки и, тем не менее, дочитав все тома до конца, по-прежнему решительно не постигал, как приступиться к этакой глыбе. Одно я понял твердо — ни в коем случае нельзя строить фильм на одном-двух каких-нибудь наудачу выбранных томах, скажем, на "Пленнице" или "Содоме и Гоморре". Если затея вообще осуществима — нужно как бы перегнать, отцедить содержание всех томов, выделить главные линии и объединить, слить, сплести в нерасторжимое целое. С этим Джо и Барбара согласились. Мы решили, что фильм должен основываться на двух, можно сказать, контрастных началах: первое — это движение, главным образом выраженное в сюжете, к разрушению иллюзий и второе — скорей подспудно, исподволь, пунктирно намеченный подъем — к откровению, к тому открытию, что потерянное время найдено, обретено, навеки закреплено в искусстве.

Пруст сначала написал "Du Côté de chez Swann", первый том, потом "Le Temps Retrouvé", том последний. Затем он досочинил остальное. И связь между первым томом и последним нам показалась решающей. Все произведение как бы заключено, как бы содержится в последнем томе. Когда Марсель в "Le Temps Retrouvé" говорит, что теперь он готов начать свое произведение — он его уже написал. Мы его только что прочитали. Вот этот-то дивный замысел и нужно было так или иначе перевоссоздасть в новой форме. Мы понимали, что соперничать с Прустом не сможем. Но сможем ли мы остаться ему верны?

ла инерции, одна только и объясняющая живучесть неудачных названий, пущенных однажды в оборот.) Однако Д. Дж Энрайт в 1992-м решился на название "In Search of Lost Time", то есть абсолютно точное, хоть и буквальное. И если бы этот перевод был в распоряжении Пинтера, ему, я думаю, не пришлось бы оставлять французское название, и я бы перевела его на русский – "В поисках потеряного времени", именно потерянного, ведь "temps perdu" – словосочетание, с одной стороны, такое же обычное, как и "lost time", как потеряное время, и есть в нем, с другой стороны, такой же печальный призвук времени убитого, которое автор и стремится воскресить. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

1. "Слуга" – сценарий по одноименному роману Роберта Моэма (1916–1981); "Несчастный случай" – по роману Николаса Мосли (р. 1923); "Посредник" – по одноименному роману Лесли Поулса Хартли (1895–1972).

Здесь не место вдаваться в подробности о том, как и почему мы, одно за другим, принимали и отменяли решения, как после многих колебаний жертвовали тем или иным персонажем, не впуская его в сценарий. Все это были частности, определяемые общей, предварительно согласованной мыслью. Наконец, мы выработали план, и я с головой ушел в писание сценария на его основе. Тема была — Время. В "Le Temps Retrouvé" Марсель, которому уже за сорок, слышит колокольчик своего детства. И давно забытое детство вдруг воскресает в нем, и ощущение себя ребенком, воспоминание об этом давнем опыте оказывается куда сильнее, явственней, острей, чем был сам опыт. Месяцами я писал и неизменно обсуждал написанное с коллегами.

Летом 1972-го мы несколько раз ездили во Францию; в Ильер, в Кабург, в Париж, погружаясь в атмосферу Пруста. В ноябре сценарий был готов. Он был длинный и явно слишком дорогой. Я сократил его на двадцать четыре страницы, отчего, по-моему, он только выиграл, и в начале 1973 года окончательная версия была готова и пересмотру не подлежала. Это та версия, которую вам предстоит прочесть.

Год работы над "À la Recherche du Temps Perdu" был счастливейшим рабочим годом в моей жизни.

А потом мы, все трое, пытались найти деньги на съемки фильма. До сей поры он не снят[1].

1. Желтый экран. Звякает колокольчик садовой калитки.
2. Пустое тихое поле, просадь вязов в вагонном окне. Поезд стоит. Ни звука. Быстрый наплыв.
3. На миг мелькает желтый экран.
4. Снизу в окно бьет сверкание моря, на переднем плане висит на крюке полотенце. Ни звука. Быстрый наплыв.
5. На миг мелькает желтый экран.
6. Венеция. Окно палаццо, видное из гондолы. Ни звука. Быстрый наплыв.
7. На миг мелькает желтый экран.
8. Ресторан отеля в Бальбеке[2]. Ни звука. Пусто.

1. Не снят он и до сей поры. Но в 1997 г. по этому сценарию был поставлен радиоспектакль на Би-би-си. А в 2000 г. Пинтер вместе с актрисой ди Тревис его переделал в пьесу, и пьеса была поставлена.
2. Бальбек — название модного курорта, выдуманное Прустом.

9. Экстерьер. Париж. Улица. Дом принца Германтского. 1921. Вечереет.
Немолодой господин (Марсель) долго-долго идет к дому принца Германтского. Его сутулость, походка — все свидетельствует о крушении надежд.
Кареты, много карет, среди них мелькают автомобили, толпятся шоферы.
Уличный грохот и гам.

10. Интерьер. Библиотека в доме принца Германтского. 1921.
Официант нечаянно задевает ложкой о тарелку, ложка звякает.
Марсель — укрупненный передним планом — вскидывает взгляд.
11. Интерьер. Гостиная в доме принца Германтского. 1921.
Отворяется дверь.
Камера входит в гостиную вместе с Марселем. Тот медлит на пороге.
Лица, лица, сотни лиц, иные к нему оборачиваются — уродски размалеванные, уродски старые лица.
Гул голосов.
12. Море за окном. Ни звука.
13. Ложка звякает о тарелку.
14. Марсель идет, идет по гостиной. Голоса. Лица. Парики, размалеванность — при дряблой дряхлости тех, кто с трудом сидит и еле стоит на ногах, натужный хохот и жесты — все создает впечатление нелепого, зловещего маскарада.
15. В библиотеке Марсель утирает рот крахмальной салфеткой, салфетка хрустит. Рядом стоит бокал.
16. Венеция. Окно палаццо. Ни звука.
17. В гостиной, сбившись тесной кучкой, беседуют дряхлые старухи.
18. Водопроводные трубы в гостиной.
В трубах надрывно стонет вода.
19. Пустое поле в вагонном окне. Ни звука.

20. Экстерьер. Улица. Дом принца Германтского. 1921.

Машина резко сворачивает, чтоб не задеть Марселя.
Он пятится, оступается на неровных плитах.
Шофер на него орет.
21. Ресторан отеля в Бальбеке. Ни звука.
22. Желтый экран.
Камера отступает, отступает, пока не обнаруживается, что желтый экран на самом деле — небольшой отрезок желтой стены на картине.
Картина Вермеера “Вид Дельфта”.
23. Марсель (ему 37 лет) сидит в своей комнате в санатории, недвижный, как сова.

24. Интерьер. Гостиная в доме принца Германтского. 1921.
Звука нет.
Старики болтают беззвучно.

Марсель стоит от них в стороне.
Но вот — вдруг — слышится легкое звяканье садового колокольчика и делается исподволь все настойчивей, все неотступней.
(В следующих кадрах темп нарастает, и слышится сплошь, только изредка прерываясь, звяканье садового колокольчика.)
25. Марсель, двадцатилетний, в номере бальбекской гостиницы, склоняется над своими ботинками, пораженный печалью.
26. На закате, за летящим вагонным окном — три церковные колокольни. И кажется, будто они танцуют втроем в прощальном свете заката.
27. Три вяза, в полдень, за летящим вагонным окном. Вагон от них убегает прочь, но они не отстают, несутся за поездом, будто пустились за ним в погоню.
28. Марсель склоняется над своими ботинками.
29. Те вязы.
30. Те колокольни.
31. Мелькает желтый экран. Музыка Вентейля[1].
32. Промельк садовой калитки в Комбре[2]. Совсем смутный.
33. Те колокольни.
34. Садовая калитка, все тихо.
Беззвучно подрагивает колокольчик.
(Примечание: все предшествующие сцены в гостиной принца Германтского должны быть черно-белыми — притом что весь фильм цветной.)

35. Интерьер. Комната Марселя. Дом в Комбре. 1888. Вечер.
Марсель, восьмилетний мальчик, сидит на постели, в ночной рубашечке. Он что-то старательно пишет. Вот написал, сует свой листок в конверт.

36. Экстерьер. Сад за домом в Комбре. В тот же вечер, но несколько раньше.
Марсель, его Отец (42 года), Мать (33 года), Бабушка (56 лет) сидят за столом с доктором Перспье (50 лет).

Д-р Перспье. Ну, мне, пожалуй, пора. Надо еще к месье Вентейлю заскочить. Здоровье у него оставляет желать лучшего, у бедняги.
Отец. М-м-м-м.
Д-р Перспье. Опять эта дочкина подруга к ним, по-видимому, вселилась.
Отец (*угрюмо*). Вот как?
Д-р Перспье. Да. Она же учительница музыки.
Отец. Но месье Вентейль и сам учитель музыки.
Д-р Перспье. Дочка, однако, предпочитает учиться у подруги. По-видимому. (*Подается вперед, понижает голос.*) По-

1. Композитор Вентейль — вымышленный персонаж.
2. Название деревеньки, куда в детстве каждое лето возят Марселя, — тоже вымышленное.

говаривают, конечно, что она ее учит совсем даже и не музыке, что месье Вентейль слепой, не иначе...

Отец (*кашляет, бросает взгляд на Марселя*). Но как ни пройдешь мимо дома, всегда там на фортепиано так и бренчат, так и бренчат. Музыкальная шкатулка, буквально. На мой взгляд, даже чересчур много музыки. В гроб они месье Вентейля вгоняют.

Пауза.

Бабушка. Марсель, по-моему, устал.

Отец. Да-да, иди-ка ты спать, пора. Мы уж давно с тобой попрощались. Сван опаздывает, кажется? Мы когда ужинаем?

Д-р Перспье. Обаятельнейший человек, мсье Сван. Вчера меня к жене вызывали. Легкая мигрень, ничего существенного.

Пауза.

Отец (*резко, Марселю*). Ну-ну, иди же, пора. Сколько раз тебе повторять? Сейчас же марш в постель.

Марсель встает, подходит к Матери, наклоняется, чтобы ее поцеловать.

Отец. Нет-нет, оставь маму в покое. Вы уже попрощались на ночь. И достаточно. Что за телячьи нежности. Ступай к себе.

37. Дом в Комбре. Дверь черного хода. В глубине — сад.
Марсель, входя в эту дверь, слышит.

Д-р Перспье. Мсье Сван явится к ужину в одиночестве, как я понимаю?

Отец. В одиночестве. Да.

38. Интерьер. Дом в Комбре.
Марсель медленно бредет вверх по лестнице. Открывается кухонная дверь, на него, снизу, глядит Франсуаза (40 лет).

Франсуаза. Оно и правильно. Спать. А пришелся вам по вкусу мой торт шоколадный?

Марсель не отвечает. Франсуаза хмыкает и затворяет дверь.

39. Экстерьер. Садовая калитка.
Звякает колокольчик, дважды.
Входит Сван. Ему сорок лет.
Бабушка идет навстречу ему по траве.
Отец стоит в глубине сада.

Бабушка. Добрый вечер, мсье Сван.

40. Интерьер. Комната Марселя.
Франсуаза стоит с конвертом в руке. Марсель, с постели, впился в нее взглядом.

Франсуаза. Ну, как это, интересно, я мамашу вашу тревожить стану, когда она занятая, за ужином? М-м-м? Да еще мсье Сван за столом сидит. А он, говорят, в близкой дружбе с самим Президентом Республики, и вдобавок с префектом полиции, и с английским принцем Уэльским. Кучер его мне рассказывал, дескать, он с принцессами запросто ужинает. Или как уж их там величают. Я — что? Я почем купила, по том продаю.

Марсель не отрывает от нее глаз.

Да они еще и мороженое не откушали. Может, я вашей мамаше его с кофием подсуну. Ладно, там видно будет. (*Вертит в руке письмо, в него вглядывается.*) И не верится мне, что такое уж оно важное. Ну что в нем такого важного может быть?

41. Крупный план. Марсель смотрит на нее.

42. Экстерьер. Сад.
Стол. Письмо, не вскрытое, лежит у матери под кофейной чашкой.

Сван. И когда же вы снова в Париж?
Отец. Недели через две, надо думать.
Сван. Да, вот и мы скоро тронемся.
Мать. Так всегда грустно, когда кончается лето и приходится расставаться с Комбре.
Бабушка. Здесь для Марселя настолько полезней, чем в Париже, ему здесь намного лучше.
Сван. А что с ним такое?
Отец (*стучит себя в грудь*). Грудь. Тут, знаете, глаз да глаз нужен.

Сван замечает Марселя, тот смотрит вниз, таясь в своем окне. Их взгляды скрещиваются. Сван отворачивается, смотрит на родителей Марселя.

Сван. У меня есть одна книга, она, по-моему, понравится Марселю. Я завтра ее пришлю.
Бабушка. Очень любезно с вашей стороны.
Отец. Кстати, мы перед вашим приходом говорили про мсье Вентейля. Вы его знаете?

Сван. Ну, не то чтобы в полном смысле слова знаком, нет. Но часто думаю, между прочим, не родственник ли он композитору.

Отец. Композитору?

Мать. Ну, ты же знаешь сонату Вентейля?

Отец. Я?

Сван. Не знаете? Прелестная вещь. Я впервые ее услышал, когда... Ах, это было так давно.

Отец. А-а, соната Вентейля? Да-да, конечно-конечно. Дивная вещь.

Сван. Вот я и думаю, не родственник ли ему этот субъект. Надо бы выяснить.

Отец. Ну, едва ли.

Конверт так и лежит, не вскрытый.
43. Затворяется садовая калитка.
Подрагивает колокольчик.

44. Интерьер. Комната Марселя.
Марсель, из окна, смотрит вниз. Отец с Матерью остались одни за столом.

Мать. Что-то он, по-моему, неважно выглядит.

Отец. Еще бы, с такой женой. Угробить жизнь ради подобной женщины! Просто в голове не укладывается. Мог бы любую заполучить. Да что там — мог. И заполучал. Ты идешь спать?

Мать. Почему, интересно, ты не дал мне хотя бы о дочери его расспросить. Он так ею гордится.

Отец. Начала бы с расспросов о дочери, кончила бы расспросами о жене. А там — глядишь — она бы визиты стала тебе наносить. Но об этом не может быть и речи.

45. Интерьер. Дом в Комбре. Лестничная площадка. Ступени.
Марсель стоит в темноте.
Свет тонкой струйкой сочится из спальни родителей.
Блеск свечи, подрагивая, соскальзывает по лестнице вниз.
Мать доходит до площадки, видит Марселя.
Он бросается к ней, обнимает.

Мать. Господи, да что ты тут делаешь?

Он ее тянет к своей двери.
Она не дается.

Мать (*шепотом*). Нет-нет. Иди к себе. Тебе нужно, чтобы папа увидел, как ты себя ведешь?

Пламя свечи показалось в дальнем конце коридора.
Отец вышел из спальни.

Отец. Что тут у вас такое?

Мать. Он хочет, чтоб я его поцеловала на ночь у него в комнате. Все глупые выдумки.

Пауза.

Отец. Ну, так и пойди с ним.

Мать. О, но ведь мы — правда же? — не должны ему чересчур потакать.

Отец. Чепуха. Кому это надо, чтобы он совсем расклеился. Поспи у него в комнате, в виде исключения. (*Зевает.*) Ну ладно, а я — на боковую. Спокойной ночи.

46. Интерьер. Комната Марселя.
Марсель в постели, рыдает, сжимая руку МАТЕРИ.
Она сидит у него на постели.

Мать (*ласково*). Ну же, ну, перестань. Не то я сама сейчас разревусь. (*Гладит его по голове.*) Ну же, ну.

47. Глаза Матери.

48. Интерьер. Комната Марселя. Позже.
Мать спит на другой постели.
Марсель поворачивается у себя в постели, смотрит на Мать.

49. Крупный план. Марсель.

50. Интерьер. Оперный театр. Париж. Конец 1898.
Публика рассаживается по местам.
Марсель (19 лет) сидит в первом ряду партера. Отсюда многие поглядывают на ложи. В ложах темно. Когда отворяется дверь, ложу прорезает луч света. Вошедшие постоят-постоят в темноте и выходят на свет, дамы — драгоценные ожерелья, голые плечи — обмахиваются веерами.
Камера надолго задерживается на одной ложе; это ложа принцессы Германтской, женщины тридцати семи лет, редкой красоты. С ней принц Германтский, ему пятьдесят два года. Марсель смотрит во все глаза. Сзади шепчут: "Принц с принцессой".
Принцесса сидит перед зеркалом, на розовой козетке. В волосах у нее сеточка из кораллов и жемчугов, на шее ожерелье в тон, на голове убор а ля райская птица. Она потчует цукатами статного господина.
Дверь ложи отворяется. Входят Герцог (52) и Герцогиня (40) Германтские.
У Марселя напрягся взгляд. Голос: "А это кто?" Другой голос: "Герцогиня, кузина ее". — "А он?" — "Да герцог же, ну ты и балда". Герцог, сама величавость, — монокль в глазу, хризантема в петлице — простирает вперед руку и роняет на плечи тем, кто приподнимается при его появлении. Он отвешивает поклон принцессе. Принцесса тем временем здоровается с Герцогиней.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Герцогиня — веющий белый муслин, веер из лебяжьего пуха, простая эгретка в волосах. Герцогиня с принцессой, зорко оглядев друг дружку, смеются в знак одобрения.
Герцогиня смотрит вниз, в партер.
Марсель смотрит на нее, заклиная взглядом: “Ну взгляни, взгляни на меня”. И вдруг — она его видит.
Поднимает руку в белой перчатке, машет.
Принцесса поворачивается, тоже смотрит вниз.
Герцогиня, глядя вниз, улыбается.

51. Крупный план. Взволнованное лицо Марселя.

Отец (*голос за кадром*). Сегодня мы идем в сторону Германтов.

52. Экстерьер. Берег реки Вивоны. Комбре. День. 1893.
Кувшинки на воде. Мальчишки, в реке по колено, ловят пескарей, черпают графинами сверкающие звонкие струи.
Марсель (13-ти лет) идет по берегу с Отцом, Матерью и Бабушкой, то и дело отставая.

Отец. Нет-нет, конечно, до самого замка мы не потащимся, зачем. В этакую даль.
Мать (ласково, Марселю). Но ты и так, наверно, в воскресенье сможешь увидеть Герцогиню. Она приедет в Комбре, на эту свадьбу.
Бабушка. Марселя, по-моему, не меньше всего прочего завораживает само имя. Ведь правда, Марсель?
Отец. Еще бы, имя кой-чего стоит. Старейшее, знатнейшее из семейств Франции.
Бабушка. Ну да, но я-то сам звук имела в виду. Он такой золотой. Герма-анты.

53. Интерьер. Комната Марселя. Ночь. 1888.
Марсель (8 лет) наедине с волшебным фонарем.
В луче фонаря проплывает по стенам и потолку Женевьева Брабантская[1] (из предков Германтов).

Марсель (*бормочет про себя*). Герма-анты.

54. Интерьер. Комбре. Церковь Святого Илария, изнутри. 1893.
Придел Жильбера Дурного.
Камера соскальзывает с витража вниз.

1. Женевьева Брабантская, дочь герцога Брабантского, — героиня средневековой легенды, повествующей о том, как супруг, Зигфрид, уйдя на войну, доверил ее дворецкому, как тот ее домогался, а затем оклеветал перед мужем, как Женевьеву приговорили к смерти, но палачи сжалились над ней, и о том, как она жила несколько лет в лесу, питаясь дикими кореньями и как все кончилось хорошо. Очень популярное детское чтение у французов.

Идет свадьба. Алтарь убран белым боярышником.

55. Интерьер. Церковь. Прихожане.
Герцогиня Германтская (35 лет) под взглядом Марселя.

56. Крупный план. Марсель.
Не отрывает от нее глаз.

57. Крупный план. Герцогиня.
Она чуть поворачивает голову. На губах у нее играет улыбка.

58. Замок Германтов (преображенный мечтой).
Камера медлит на озере перед замком.
Вдалеке, вдоль озера, тихо бредет Герцогиня, с ней рядом Марсель. Она его держит за руку.
Женский голос (но это не голос Герцогини) произносит за кадром.

Голос. Вы — поэт. Я-то знаю. Расскажите же мне о своих стихах. Расскажите мне о стихах, какие собираетесь написать.

59. Экстерьер. Комбре. Сад. День. 1893. Долгий кадр.
Сван (45) и Марсель (13) сидят парочкой в саду, на скамейке, сблизив головы.
Сван быстро процеживает страницы между пальцами, отыскивая нужное место.
Вот нашел и, улыбаясь, читает несколько фраз Марселю.
Марсель взбудоражен. Он тянет книгу у Свана из рук, сам вглядывается в страницу.
Звонит церковный колокол.
Поет птица.

60. Экстерьер. Комбре. Сад. На закате.
Марсель сидит в плетеном кресле, читает.
Он один в саду.
Звонит церковный колокол.
Вдруг из кухни выскакивает Франсуаза, гонится с кухонным ножом за курицей.
Марсель испуганно вскидывает взгляд.

Франсуаза (*бешено орет*). А ну сюда! Сюда! Кому сказано!

Франсуаза загоняет курицу на кухню.
Вопли "А ну сюда, кому сказано!" Квохтанье курицы пресекается разом.
Марсель стискивает руки.

61. Интерьер. Дом в Комбре. Ватерклозет.
Марсель, приникнув к окну, сверху оглядывает улицы Комбре, пустынные, сонные от зноя.
Тихая церковная колокольня.

Девушка, одна-одинешенька, пересекает улицу, потом пропадает из виду.
Куст цветущей смородины буйно кипит, золотясь на солнце, под самым окном.

62. Глаза Марселя.
За экраном слышится вздох Марселя.
Камера тихо соскальзывает с его лица, на каскады цветущей смородины и — дальше, на тихую деревенскую улицу.

63. Экстерьер. Перед домом мсье Вентейля. Монжувен. День.
На переднем плане Марсель с Бабушкой и родителями. Мсье Вентейль (60), завидя их, выходит из дому и чуть ли не бегом спешит им навстречу. В окне гостиной ясно видны мадемуазель Вентейль с Подругой, играющие в четыре руки.

Мсье Вентейль. Как я рад, как я рад вас видеть. Добрый вечер! (*Озираясь на это окно.*) Да, как видите, юные дамы занимаются упорно. У дочкиной подруги — недюжинное дарованье. Надеюсь, она и дочке послужит добрым примером, вдруг и привьет ей любовь к музыке. Сам-то я стар стал, куда уж преподавать, а дочкина подруга — такой молодец, такая прелесть, такой молодец.

Камера задерживается на мадмуазель Вентейль и ее Подруге, занятых игрой. В сторону окна обе не бросают ни единого взгляда.

64. Интерьер. Железнодорожный вагон. Дачный поезд из Ля Распельер. 1901. Ночь.
Марсель (21) и Альбертина (21).
Альбертина что-то говорит.

Альбертина. А эту дочку мсье Вентейля я знаю как облупленную, и подругу ее. Я их даже старшими сестрицами всегда называю.

65. Экстерьер. Перед домом Свана в Тансонвиле[1] 1893.
Тропинка вдоль парка Свана.
Живая изгородь — розовый и белый боярышник.
Марсель (13) входит в кадр. Останавливается, разглядывает боярышник.

Отец (*голос за кадром*). Сегодня мы идем в сторону Свана.

66. Дальше по этой тропинке.

1. Название вымышленное.

Мать с Отцом идут дальше. Марсель плетется за ними. Вдруг он останавливается.

67. Проход в живой изгороди.
Сквозь проход в живой изгороди, сквозь боярышник, он видит пруд. На берегу лежит удочка, прыгает по воде поплавок. Рядом с удочкой — соломенная шляпка.
Вдоль гравийной дорожки змеится насос, из всех его пор, по всей длине, бьют фонтаны, веерно орошая жасмин, анютины глазки, вербену, золотые шары.
Вдруг Марсель дергает головой. Черноглазая девочка, с полотенцем в руках, на него смотрит. Это Жильберта. Ей тринадцать лет.

68. Экстерьер. Парк в Тансонвиле. Долгий кадр.

Марсель как прирос к изгороди. Мать с Отцом бредут дальше, вверх по изволоку.

69. Живая изгородь.
Он оторопело смотрит на девочку.
Она на него смотрит с легкой улыбкой, со странной пристальностью.

70. Крупный план. Лицо Жильберты.
Смеются карие глаза.

71. Крупный план. Марсель.
На лице у него удивление, смятение даже.

72. Глаза Жильберты.

Одетта (*голос за кадром*). Жильберта, ну сколько можно тебя ждать? Что ты там копаешься?

73. Живая изгородь.
Показывается Одетта (мадам Сван), вся в белом. Ей тридцать шесть лет.
За ней следует барон де Шарлю, в белом полотняном костюме. Ему сорок шесть лет.
Жильберта к ним оборачивается. Они замечают Марселя, бегло его оглядывают, миг — и они уходят.

74. Дальше по той же тропе.
Мать с Отцом остановились, оглянулись.
Увидели, как Одетта, Шарлю и Жильберта скользят среди солнечных пятен.

Мать. А я-то думала, она в Париже.
Отец. Ну да, как же, это она Свана спровадила одного в Париж, чтоб побыть здесь одной с Шарлю. Это был барон де Шарлю, знаю я его.
Мать. А кто это?

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Отец. Ее новейший любовник. Или старейший, кто их разберет. Меня эти подробности мало волнуют. Мерзость. И на глазах у ребенка.

Он зовет Марселя. Тот как не слышит: “Марсель! Идем!”

Мать. Сван, по-моему, теперь уже не так страдает. Нет, правда, ему, по-моему, уже все равно.

75. Крупный план. Белое платье Одетты мелькает среди листвы.

76. Крупный план. Одетта, четырнадцатью годами раньше.

77. Интерьер. В доме у Вердюренов. Париж. 1879.
Над лицом Одетты плывет голос Мадам Вердюрен.

Мадам Вердюрен (*голос за кадром*). Она у нас такая лапочка, ну, прямо само совершенство! Правда, милочка? Вы только сами на себя поглядите! Ах-ах, покраснела!

Одетта (*жеманясь*). Ой, ну что вы, мадам Вердюрен.

78. Два кадра: Сван (31) и мсье Вердюрен (39).
Сван смотрит на Одетту. Он от нее отводит взгляд, только когда начинает говорить мсье Вердюрен.

Мсье Вердюрен. Сейчас трубочкой подымлю. Не угодно ли подымить, мсье Сван? У нас тут, знаете ли, по-простецки, без церемоний.

Мадам Вердюрен (*голос за кадром*). У нас тут без церемоний, без снобства, мы тут не важничаем, не кривляемся, не пускаем пыль в глаза.

Сван, слегка сконфуженный, смотрит в сторону мадам Вердюрен.

Мадам Вердюрен (*голос за кадром*). Мы все тут, надеюсь, люди — как люди, а не набитые чучела. Вот в такой вы, стало быть, попали дом, мсье Сван. И мы рады-радешеньки вас у себя приветствовать.

Сван. Вы очень любезны.

Мсье Вердюрен. А-а! Дешамбр, кажется, собрался играть! Мы тут, знаете ли, одну до того оригинальную вещицу откопали. Сонату некоего Вентейля.

79. В гостиной.
Мадам Вердюрен (37) сидит на легком высоком стуле из вощеной сосны. В гостиной — доктор Котар (35), мадам Котар (31), Бришо (42) и Дешамбр (20).

Мадам Вердюрен. Нет-нет-нет! Только не мою сонату! Я же на неделю целую слягу! Ох! Ну, да ладно, ладно, что делать, сдаюсь! Рискую собственным здоровьем, но чем

не пожертвуешь ради искусства! Мсье Сван, вам ведь там неудобно — пересели бы вы лучше на диван к мадемуазель де Креси. Вы ведь можете высвободить для него местечко, Одетта, правда же, моя прелесть?

Одетта. О да, мадам Вердюрен, конечно.

Сван садится рядом с Одеттой. Она тихо опускает ресницы.

80 Гостиная, долгий кадр.
Дешамбр играет на рояле отрывок из сонаты, включающий "короткую фразу".
Мадам Вердюрен сидит зажмурясь, прижимая ладони к лицу.

81. Сван и Одетта.
Сван сосредоточенно слушает, хмуря лоб.

82. Интерьер. В доме Одетты на улице Лаперуза. Париж. 1879.

В узкой передней перед гостиной — в длинном ящике цветут пышные хризантемы. Пальмы тянутся из фаянсовых горшков, в вазах китайского фарфора утоплены лампы, всюду — ширмы-ширмы, и к ним прикреплены фотографии. Веера, атласные банты, большие подушки из японского шелка, верблюд на каминной полке посверкивает серебряными инкрустациями подле нефритовой жабы, на мольберте — портрет Одетты.
У Одетты — голая шея, голые плечи. На ней бледно-лиловый крепдешиновый пеньюар. Одетта играет на пианино ту самую "короткую фразу", играет топорно. Сван на нее смотрит, слушает.

Сван. Сыграй еще разок.

Одетта (*смеясь*). Еще разок! И далась тебе эта фраза! (*Играет.*) Я же совсем играть не умею.

Он целует ее в шею, в душку, в губы, она, сбиваясь, продолжает играть. Но вот перестала.

Ну хватит. Решай. То ли ты хочешь, чтоб я тебе играла эту фразу, то ли сам хочешь со мной играть?

Сван. Это наша музыка. Наш гимн (*целуя ее*). Ведь правда, она прекрасна?

Одетта. Да, очень даже милая музыка.

Сван. Есть у Ботичелли картина. Дочь Иофора[1]. Это ты. Она — это ты.

Одетта (*быстро его целуя*). Миленький ты мой.

83. Интерьер. В доме у Одетты. Ранний вечер. 1880.

1. Имеется в виду фрагмент фрески Сандро Ботичелли в Сикстинской капелле Ватикана на библейский сюжет. Дочь Иофора, Сепфора, стала женой Моисея. Исход. 2:21.

Сван в неудобной позе сидит на диване, Одетта над ним хлопочет, суетится, подтыкает под него подушки. Ставит чайный поднос на столик с ним рядом. Укладывает ему ноги на скамеечку, хихикает.
Сван вытаскивает из кармана пухлую пачку банкнот. Протягивает ей.

Сван. Ты сказала, тебе немного денег бы не помешало.
Одетта. Ох, милый мой! (*Наклоняется, чтоб его поцеловать.*)

84. Одетта — глазами Свана.
Она наклоняется, чтобы его поцеловать.
Чем ближе к его глазам ее нежные, зардевшиеся щеки, тем отчетливей видны поры на коже.

85. От Одетты к Сване.
Она его целует.
Он не закрывает глаз.

86. Экстерьер. Ночь. Улица перед домом Одетты.
Подъезжает экипаж. Сван выходит, идет к двери, стучит. Тишина.
На Одетте второпях накинутый пеньюар. Она растерянно смотрит на него.

Сван. Поздно, сам понимаю. Ты уж меня прости.
Одетта. Но ты ведь сказал, что сегодня тебя не будет. А твой званый ужин как же?
Сван. Я пораньше удрал. Чтоб тебя повидать.
Одетта. Но я сонная вся. И дико голова разболелась. И я спала.
Сван. Впусти меня... Я... я тебя подлечу.
Одетта. Сам сказал — не приду, никто за язык не тянул, а у меня, как на грех, голова буквально раскалывается, я ложусь, и тут ты заявляешься, посреди ночи.
Сван. Но ведь одиннадцать часов всего-навсего.
Одетта. Для меня это — посреди ночи. (*Смягчаясь.*) Ну, пожалуйста. Не теперь. Завтра. Завтра вечером. Так будет лучше. Так будет дивно. Пойми.

87. Экстерьер. Перед домом Свана. Ночь, улица, Париж.
Подъезжает экипаж. Кучер отворяет дверцу. Сван не шевелится.

Сван. Поворачиваем обратно. На Лаперуза.

88. Экстерьер. Ночь. Улица Лаперуза.
Уже погашены все фонари. Кругом сплошная мгла, лишь в одном-единственном окне пробивается свет — сквозь щели между створами ставен.
Сван тихонько подходит к этому окну, он стоит, прислушивается.

Слышен тихий шелест мужского голоса.
Сван стоит, мучается, не знает, что ему делать.
И вдруг стучит в эти ставни.
Молчанье.
Он стучит опять.
Мужской голос: “Кто там?”
Пока отворяются ставни, окно, Сван начинает говорить.

Сван. Вот, просто я шел мимо. Хотел узнать, может тебе полегчало?

Ставни меж тем открылись.
Господин преклонных лет с лампой в руке удивленно в него вглядывается. Другой господин преклонных лет стоит в глубине комнаты — совершенно незнакомой.

Сван. Простите меня великодушно. Я, кажется, спутал дом.
Старый господин. Спокойной ночи, мсье.

Он закрывает ставни.
Сван стоит в темноте и смотрит на дом Одетты, тихий, погруженный во тьму.

89. Интерьер. В спальне у Одетты.
Одетта расчесывает волосы за туалетным столиком.

Сван. Одетта, я должен тебе задать несколько вопросов.
Одетта. Ну, что еще такое? (*Смотрит на него.*) Гадкие вопросы, уверена.
Сван. С тех пор как ты узнала меня, у тебя... были другие мужчины?
Одетта. Вот, я же по глазам твоим видела, что это будут за вопросы. Нет. Никого у меня не было. Зачем мне другие мужчины, дурашка? Раз у меня есть ты.

Пауза.

Сван. А женщины?
Одетта. Женщины?
Сван. Ну, помнишь, мадам Вердюрен тебе как-то сказала: “Уж я-то знаю, как вас растопить. Небось, вы не мраморная”.
Одетта. Ой, ты у меня про это уже сто лет назад спрашивал.
Сван. Знаю, но...
Одетта. И я тебе тогда же объяснила, что это была шутка. Обыкновенная шутка, пойми.
Сван. Но у тебя с ней когда-нибудь — было?
Одетта. Сказано же тебе — нет! И ты сам прекрасно знаешь. Да она, кстати, и не по этой части.

Сван. Не надо мне говорить: “Ты сам прекрасно знаешь”. Нет, ты скажи: “У меня никогда не было ничего подобного с мадам Вердюрен и ни с какой другой женщиной”.

Одетта (*механически, без выражения*). У меня никогда не было ничего подобного с мадам Вердюрен и ни с какой другой женщиной.

Пауза.

Сван. И ты можешь в этом поклясться на своем образке, который носишь на шее?

Одетта. Даже противно! И что за муха тебя сегодня укусила?

Сван. Скажи мне, поклянись на своем нательном образке — только “да” или “нет”, делала ты такие вещи или не делала?

Одетта. Ах, да почем я знаю? Я даже не понимаю толком, о чем ты меня пытаешь. Какие — такие вещи? Ну, может, что-то я такое и делала, давным-давно, когда еще сама не понимала, что делаю. Может, раза два или три, ну, я не знаю.

Пауза.

Сван. Сколько же раз, если точней?

Одетта. О Господи! (*Легкая пауза.*) И, вообще, это ж было так давно. Я и думать забыла. Кому-то, ей-богу, покажется, что ты нарочно вбиваешь эти идеи мне в голову — чтоб я взялась за старое.

Сван. Вопрос ведь самый простой. И ты должна вспомнить. Ты должна вспомнить, с кем... ну же, моя радость. Хотя бы, например, в последний раз.

Теперь Одетта успокоилась, она говорит легко и беспечно.

Одетта. Ой, даже не знаю. По-моему, в Булонском лесу... на острове... как-то вечером... ты ужинал у своих этих Германтов. За соседним столиком сидела одна женщина, я сто лет ее не видала. И вдруг она мне говорит: “Пошли, зайдем за скалу, полюбуемся на лунную дорожку”. Сперва я только зевнула и говорю: “Нет, устала я”. А она давай божиться, что такой изумительной лунной дорожки я в жизни своей не видела. “Слыхали мы эти сказки”, — я ей говорю. Я сразу раскусила, что у ней на уме.

90. Экстерьер. Дом и парк Свана в Тансонвиле. Среди дня.
Ни души.

Сван (*усталый голос за кадром*). Может, раза два или три.

Поет птица.

Я сразу раскусил, что у нее на уме.

91. Экстерьер. Перед домом мсье Вентейля в Монжувене. Раннее утро. 1895.
Камера неподвижно смотрит в окно гостиной.
Входит МАДЕМУАЗЕЛЬ ВЕНТЕЙЛЬ, останавливается, потом идет к каминной полке, берет с нее фотографию, подходит к дивану, ставит фотографию на столик рядом, ложится на диван.
Входит ее ПОДРУГА, мадемуазель Вентейль садится, подвигается, давая ей место на диване.
Подруга смотрит на нее и молчит.
Мадемуазель Вентейль снова ложится, зевает.

ПОДРУГА. Хоть бы уж ты переоделась, сменила, наконец, это кошмарное платье. Ты что? Вечно будешь траур таскать по отцу?

Мадемуазель Вентейль встает, подходит к окну, чтоб закрыть ставни.

Зачем это? Так оставь. Мне жарко.
МАДЕМУАЗЕЛЬ ВЕНТЕЙЛЬ. А вдруг нас увидят.

Подруга ухмыляется.

То есть увидят, как мы читаем, и вообще, ну, мало ли.
ПОДРУГА. Ну, увидят, как мы читаем — и что? Кто может против этого возражать? (*Пауза.*) Где же книга твоя?
МАДЕМУАЗЕЛЬ ВЕНТЕЙЛЬ. Книга?
ПОДРУГА. Как ты будешь без книги читать, глупая твоя голова? Но я, кстати, не читаю. Я размышляю.
МАДЕМУАЗЕЛЬ ВЕНТЕЙЛЬ. О чем?

Подруга подходит к мадемуазель Вентейль. Ее целует.
Та увертывается. Подруга не отступает.
Мадемуазель Вентейль падает на диван. Подруга ложится на нее.

Папа смотрит. Не надо.

Подруга поворачивается, хватает фотографию.

ПОДРУГА. А знаешь, что я сейчас сделаю с твоим дохлым папашкой? (*Она что-то шепчет.*)
МАДЕМУАЗЕЛЬ ВЕНТЕЙЛЬ. Ты этого не сделаешь.
ПОДРУГА. Еще как сделаю. Еще как.

Мадемуазель Вентейль бежит к окну и затворяет ставни.
Камера медленно отворачивается от этого окна.
МАРСЕЛЬ (ему 15 лет) внимательно смотрит.

92. Экстерьер. Сельская дорога близ Комбре. Закат. 1895.
Карета доктора ПЕРСПЬЕ мчится во весь опор.

Доктор обгоняет Марселя и все семейство, бредущее по дороге, и останавливается, поджидая их.
Он предлагает всех подвезти. Они влезают в карету.
Марсель устраивается на козлах, с кучером.

93. Глазами Марселя. Из движущейся кареты.
Две неразлучных колокольни при Мартенвильской церкви, и дальше, совсем далеко, третья — в другом селе.
Сперва мартенвильские колокольни строго соблюдают дистанцию с той — дальней, третьей. Но дорога петляет, и в слепящих косых лучах, колокольни как будто перемещаются, как будто бродят по вечереющему простору. Вот только что та, третья, стояла далеко-далеко, на холме, но вдруг она подступает к мартенвильским двойняшкам, встает с ними рядом.
Карета мчит, и непрестанно меняется расположение колоколен.
Вот только мартенвильские колокольни видны, третья скрылась из глаз.
Вот третья подрагивает, сквозя, как в тумане.
Вот мартенвильские колокольни почти совсем стерло из виду; и, поразительно четкая, ярко сияет третья.
И, наконец, все три колокольни, вместе, рядышком, танцуют в закатных лучах.

94. Крупный план. Взволнованное лицо Марселя.

95. Экстерьер. Аллея акаций. Париж. Зимний день. 1897.

Марсель (17 лет) смотрит, как в его сторону катит виктория.
Одетта сидит, откинувшись, поигрывая лиловым зонтиком.
Двое господ с Марселем рядом, ей кланяются, подбрасывая котелки.
Одетта нежно им улыбается.

96. Глаза Одетты.

97. Виктория скрывается из виду.
Господа переглядываются.

Первый господин. Был, помнится, с ней в постели, в тот самый вечер, когда ушел в отставку генерал Мак-Магон[1].

98. Экстерьер. Сады в Елисейских полях. Париж. 1897.
Жильберта шепчется с подружкой в кустах. Слышен хохот подружки, крик: “Ой, Жильберта”.
99. Марсель смотрит на Жильберту.

1. Патрис де Мак-Магон (1808–1893) — французский военачальник и политический деятель, маршал, ушел с поста Президента Франции в 1879 г., то есть без малого за двадцать лет до происходящей сцены.

100. На заднем плане Сван, стоя под деревом, смотрит на Марселя и на Жильберту.
Марсель не догадывается о присутствии Свана.

101. Экстерьер. Дом Свана, в Париже.
Жильберта бежит к дому и исчезает в дверях.

102. Экстерьер. Дом Марселя на бульваре Малерба в Париже. Вечер.
Марсель входит в дом.

103. Интерьер. В доме Марселя. Холл. 1897.
Марсель (17 лет) идет мимо отворенной двери отцовского кабинета.

Отец. А, Марсель. Зайди-ка.

Марсель входит в кабинет.

104. Интерьер. В кабинете.

Отец. Я хочу тебя представить его превосходительству послу, маркизу де Норпуа.

Раскланиваются.
Маркизу де Норпуа семьдесят лет.

Марсель. Добрый вечер, мсье.
Норпуа. Добрый вечер, юноша. Ваш батюшка мне поведал, что вы намереваетесь избрать своим поприщем литературу?
Марсель. Я... да, в общем-то... да, мсье.
Норпуа. Предпочтя ее дипломатии?
Марсель. Да... пожалуй что и так можно сказать, мсье.
Норпуа. И вы не склонны следовать по славным стопам вашего отца?
Отец. Марсель еще, конечно, не достиг того возраста, когда необходимо принимать окончательное решение.
Норпуа. Поприще сочинителя может принести драгоценнейшие плоды, но для этого, осмелюсь доложить, непременно требуется, чтобы тот, кто избрал его, совмещал в себе трудолюбие, волю, неуклонную целеустремленность, одновременно отдавая себе трезвый отчет в своих возможностях и границах и, естественно (*улыбается*), обладая талантом. Вот сын одного моего приятеля, например, — два года тому опубликовал он трактат о "Восприятии Бесконечного на восточном берегу озера Виктория-Ньянза", а нынешней весной из-под его пера вышел весьма острый эссей "Использование магазинных ружей в болгарской

армии" — писанный, разумеется, уже совсем в ином роде. И, таким образом, он теперь, я бы сказал, вне конкуренции. Мне, кстати, посчастливилось узнать, что имя его произносилось в сопровождении весьма лестных отзывов в связи с предварительным обсуждением кандидатур в Академию нравственных наук.

Отец. Вот как?

Норпуа. О, да. Рад отметить, что успех, выпадающий обыкновенно исключительно на долю агитаторов и баламутов, увенчал на сей раз столь честные усилия. (*Марселю.*) А что написали вы?

Марсель. Мсье?

Норпуа. Что написали вы?

Марсель. Ничего... по-моему... ничего такого законченного.

Отец вынимает листок бумаги из ящика письменного стола.

Отец. А это как же?

Марсель. Что это?

Отец. Твое сочинение. Стихотворение в прозе, как ты сам его обозначил. Про колокольни.

Марсель (*испуганно*). Ах, нет! Нет... это же...

Отец. Разве оно не закончено?

Марсель. Ну да, закончено. Но когда это было... Это... так... незрелое, проба пера.

Норпуа. Иной раз и в раннем опыте проглянут, знаете ли, весьма внушительные задатки. (*Отцу.*) Вы позволите?

Отец (*передавая листок*). Да-да. Прошу вас.

Норпуа (*заглядывая в текст, бормочет*). Колокольни.

Мсье Норпуа читает. Молчание. Мсье Норпуа дочитал, он поднимает взгляд, прочищает горло, возвращает листок Марселю, пристально на него смотрит.
Отец берет листок, снова прячет в ящик письменного стола.

Отец. Не отправиться ли нам к столу?

105. Интерьер. В столовой.
За ужином — Норпуа и все семейство, включая Бабушку.

Норпуа. У вас отменный повар, мадам. Истинное пиршество. Не часто случалось мне едать говядину по-провансальски, в которой соус не отдавал бы клеем, а мясо в должной мере пропиталось морковным духом. Восхитительно!

Мать. Как мне приятно.

Отец. Были вчера на ужине в Министерстве иностранных дел? Я не смог прийти.

Норпуа. Нет. Я, должен признаться, променял встречу с коллегами на общество совсем иного рода. Я ужинал у прелестнейшей мадам Сван.

У Матери и у Отца вытягиваются лица. Марсель впивается взглядом в Норпуа.

Мать. Как интересно. И много народу было?

Норпуа. Этот дом, честно говоря, да, я принужден заметить, особенно приманчив для сильной половины человечества. Было там несколько и женатых мужчин, но жены их (*с улыбкой*) все, как на грех, оказались нездоровы.

Мать. Ну, а мсье Сван, сам он... здоров, Ваше Превосходительство?

Норпуа (*подмигнув*). О, кажется, он ведет жизнь самую деятельную, как и жена его, судя по тому, что болтают злые языки.

Франсуаза и Лакей вносят пудинг.

Пудинг Нессельроде![1] Ого! Долгонько же мне придется сбрасывать лишний вес, мадам! (*Принимается за пудинг.*)

Марсель. А дочь мадам Сван была за ужином?

Норпуа. Она была, да. Прелестнейшая девица.

Марсель. Я вот думаю, не могли бы вы как-нибудь при случае меня ей представить?

Мать с Отцом оторопело смотрят на него.

Норпуа (*смерив его ледяным взором и вновь принимаясь за пудинг, бормочет*). Разумеется, разумеется.

106. Сады в Елисейских полях. День. (Все, как в кадре 100.)
Жильберта шепчется с подружкой в кустах.
Марсель неотрывно смотрит в ту сторону.
Свана нет.
Хохот подружки, вскрик: “Ой, ну, Жильберта!”

107. Экстерьер. Перед домом Свана. Париж. Вечер.
Из подъезда выходит Жильберта с молодым человеком. Они идут по улице прочь, исчезают из виду.
Камера находит Марселя,
Еще мгновение он смотрит Жильберте вслед, потом поворачивается и уходит.

1. Пудинг назван в честь Карла Васильевича Нессельроде (1780–1862) оттого, что этот российский дипломат, государственный деятель, недруг Пушкина был известен своим гурманством (он, кстати, любил повторять изречение Талейрана: “Лучший друг дипломата – его повар”).

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

108. Экстерьер. Бальбек. Набережная. День. 1898.
Со стороны "Гранд-отеля" камера движется вдоль набережной и выхватывает из толпы, вдалеке, группку из пяти девушек, кидающихся в глаза одеждой, повадкой, одна толкает велосипед, две несут клюшки для гольфа.
Они медленно приближаются.
Звука нет.

109. Интерьер. В ресторане отеля. Бальбек. День. 1898.
Знойный день. Шторы задернуты, хоть и не плотно, для защиты от палящего солнца.
В просветах между шторами сияет и плещется море, а в одном из просветов мы видим, как Сен-Лу, в очень легком, очень бледном костюме, идет взлетающим шагом с пляжа к отелю, то и дело вправляя выпрыгивающий монокль.
Камера перемещается и, пройдя через вестибюль, вползает на зеркальный фасад отеля, снизу сплошь налитый морем, и на переднем плане Сен-Лу машисто шагает к запряженной парой пролетке. Вспархивает на козлы, отбирает вожжи у кучера. Швейцар сломя голову выскакивает из подъезда, бежит к Сен-Лу, подает ему письмо, Сен-Лу вскрывает конверт, одновременно дергает вожжи, и уносится во весь опор.
Звука нет.

110. Экстерьер. Набережная. Бальбек. День. 1898.

Крупный план.
Барон де Шарлю (51) стоит перед театральной афишей. Темный костюм, темные усы. Он что-то остро пронзает взглядом.
Звука нет.

111. Интерьер. В купе движущегося поезда. День. 1898.
Марсель (18) и Бабушка (66).

Марсель. Нет, правда, я решительно не понимаю, почему мне нельзя было поехать в Венецию.

Бабушка (*ласково*). Но доктор сказал, что воздух Бальбека тебе будет полезней, ты же сам знаешь.

Марсель хмыкает.

Марсель. Выпить бы.

Она внимательно на него смотрит.

Ты же знаешь, я болен! Хочешь, чтоб у меня снова приступ разыгрался? Доктор предписал мне выпить немного коньяку, как только мы тронемся. И вообще — мне плохо. Мне надо глотнуть коньяку.

Бабушка. Ну, так пойди и глотни.

Марсель. Мне для здоровья необходимо.

112. Интерьер. В купе поезда. День.
Бабушка одна, читает. Входит Марсель, он пьян.

Марсель. Прелестные официанты. Такая ловкость, предупредительность, знаешь ли. И даже контролер, знаешь, редкой тонкости человек. И остроумный, кстати. (*Его пошатывает.*) Честно говоря... честно говоря, я боялся, что буду в Бальбеке скучать по маме, но теперь вижу — не буду. Нет. Доктор был абсолютно прав, что касается коньяка. Абсолютно. Мне заметно полегчало.

Вдруг он садится, смотрит на Бабушку.

Кстати, может, тебе тоже чего-нибудь хочется?

Бабушка. Нет-нет. Не попытаться ли тебе вздремнуть?

Он закрывает глаза.

113. Сквозь отуманенный взгляд Марселя.
Бабушка внимательно его разглядывает из-под своей вуали с крупными мушками.

114. Интерьер. Бальбек, "Гранд-отель", номер Марселя. Ночь. 1898.
Марсель сидит на постели и тоскливо озирает затененную ставнями и шторами комнату. Часы тикают тяжко, задышливо. Кинув взгляд вдоль книжных полок, мерцающих стеклами в свете лампы, он внимательно смотрит на высокое зеркало, стоящее в углу. В зеркале — его отражение.
Он выворачивает шею, разглядывая высокий потолок, вздрагивает, снова видит свое отражение. Идет к зеркалу, ставит лицевой стороной в угол.
Подходит к стене между номерами, мешкает, потом робко, осторожно стучит — три раза.
Пауза. И вот из соседней комнаты трижды слышится спокойный, уверенный стук.
Он сидит на постели. Отворяется дверь, входит Бабушка в просторном батистовом платье.

Бабушка. Не можется тебе?
Марсель. Нет, устал просто.

Она к нему подходит, наклоняется, щупает ему лоб.
Он порывисто ее обнимает, целует в щеку.
Она его держит за плечи.

Бабушка. А теперь встань-ка.

Он встает.

И мы с тебя снимем эти ботиночки.
Марсель. Нет, не надо, я сам...
Бабушка. Нет-нет, давай уж я. Мне нисколько не трудно. Ты только держись за мое плечо, и мы сейчас возьмем и снимем с тебя эти ботиночки.

Она опускается на колени, расшнуровывает ему ботинки, он печально глядит на нее сверху вниз.

115. Интерьер. В спальне. Утро.
Стекла книжных шкафов заполнены блеском неба и моря.
На полу стоит чемодан, вокруг раскиданы вещи.
Марсель с мокрым лицом, голый по пояс, тянется от умывальника к крюку для полотенец, берет чистое, накрахмаленное, похрустывающее в руках полотенце, утирается, смотрит в окно.
В окне — слепящее море.
Не отрывая от моря глаз, Марсель вешает полотенце на крюк.
У Марселя — счастливое лицо.

116. Интерьер. В спальне. Утро.
Франсуаза стоит и смотрит на чемодан.
Цокает языком, потом наклоняется, начинает подбирать разбросанные вещи и аккуратно раскладывать в шкафу по полкам.

117. Интерьер. В ресторане отеля. Ленч.
Марсель сидит с Бабушкой за столиком у окна. Окно закрыто.
Бабушка тянется к боковому окну, его отворяет. Врывается ветер. Вихрем взметает меню и газеты. Дамы придерживают на себе шляпки, вспархивают вуали. Вокруг недовольные лица, протесты. Официанты кидаются к окну — закрыть.
Марсель смотрит на Бабушку.
В глубине, у входа в ресторан появляется Пожилая дама (66 лет).
Она видит Бабушку, лицо у нее светлеет.
Но Бабушка, потупившись, не отвечает ей на улыбку.
Пожилая дама отводит взгляд, и ее провожают к столику.

Марсель. Эта дама тебя, кажется, знает.

Бабушка. Еще бы. Это маркиза де Вильпаризи.

Марсель (*во все глаза глядя на Бабушку*). Но это ж одна из твоих ближайших подруг! И ты не хочешь с ней разговаривать?

Бабушка. Не того ради ездят на море, чтобы со знакомыми встретиться, пусть и самыми милыми. На море ездят ради покоя, отдыха, свежего воздуха. И мадам де Вильпаризи сама это прекрасно знает.

118 Экстерьер. На набережной. День.
Марсель стоит одиноко.
Он видит — очень издали — те самые пять девушек медленно приближаются, как бы взрезая толпу. Одна катит велосипед. Две несут клюшки для гольфа.
Он на них смотрит, не отрываясь.
Его окликают: "Марсель!" Он оборачивается. К нему спешат Бабушка и мадам де Вильпаризи.

Бабушка. Позвольте вам представить моего внука. Марсель — маркиза де Вильпаризи.

Он кланяется.

Мадам де Вильпаризи. Здравствуйте. Вот — мы с бабушкой вашей сейчас буквально нос к носу столкнулись в дверях лавки. Я понятия не имела о том, что она в Бальбеке. Такой дивный сюрприз!

Бабушка. И ваш племянник, вы говорите, тоже вот-вот сюда приедет из Парижа?

Мадам де Вильпаризи. Я жду даже сразу двоих племянников. Точней, один — мой племянник, а другой — внучатый племянник. Первый второму приходится дядей (*смеется*). Но я-то им обоим тетка.

Дамы уходят парочкой.
Марсель двинулся было за ними, но передумал. Он останавливается, оборачивается, оглядывает набережную.
Тех девушек и след простыл.

119. Интерьер. В ресторане. Под вечер.
Задернуты шторы. Марсель сидит один и пьет кофе. Со своего места за столиком он видит весь вестибюль насквозь, видит стеклянный фасад. Перед этим фасадом, на фоне моря, Сен-Лу крупно шагает к пролетке, запряженной парой, взлетает на козлы, берет протягиваемый швейцаром конверт, вскрывает, дергает поводья, пускает лошадей вскачь и — скрывается из виду.

120. Крупный план. Барон де Шарлю перед театральной афишей.

121. Экстерьер. Набережная. День.
Марсель, почувствовав на себе чей-то взгляд, оборачивается. И видит: Шарлю перед театральной афишей. В темном костюме, остегивая брючины стеком, он не отрывает глаз от Марселя. Но тут же резко отворачивается, погружается в изученье афиши, вынимает блокнот, что-то записывает, смотрит на часы, надвигает на глаза канотье, оглядывает набережную, вздыхает и быстро уходит.
Марсель недоуменно смотрит ему вслед.

122. Экстерьер. Набережная. День.
Та самая стайка девушек проходит по набережной. Они идут безупречно прямым курсом, никого, кажется, не видя на своем пути. Одни их сторонятся недоуменно, другие в легком испуге. Девушки ни на кого не обращают внимания, ступают уверенно, нагло, лихо перепрыгивая через любые препятствия.
Вот одна вдруг вскакивает на эстраду, на лету задев ногой старика, сидящего внизу, в шезлонге. И сбив с него при этом панамку. Старик на нее вскидывает ошеломленный взгляд. Подружки хлопают в ладоши, хохочут.
Они все ближе. Ярко сияет солнце.
Девушки отчетливо вырисовываются на фоне моря.

Смесь одежд и лиц, глаз и волос близится, разнообразно, пестро и нерасторжимо сливаясь.
Вдруг лицо одной девушки очень точно попадает в фокус.
Темноволосая, в бейсбольной шапочке, она толкает велосипед.
Поворачивается, смотрит в камеру.
Это Альбертина, ей восемнадцать лет.

123. Экстерьер. Набережная.
Марсель
Девушки проходят мимо.
Альбертина на него смотрит.
И отворачивается.

124. Интерьер. В вестибюле отеля.
Мадам де Вильпаризи, Шарлю, Сен-Лу, Марсель.

Мадам де Вильпаризи. Барон де Шарлю.

Шарлю, не глядя на Марселя, простирает обтянутую замшей руку, подогнув мизинец, большой и указательный пальцы, для пожатия предоставив Марселю только средний и безымяный. Марсель пожимает их.

Маркиз де Сен-Лу-ан-Бре.

Сен-Лу, храня каменную недвижность стана, не дрогнув ни единой жилкой в лице, смотрит пустым взглядом. Резко выбрасывает вперед руку. Марсель ее пожимает.

125. Ресторан "Ривбель" (близ Бальбека). Вечер.
При ресторане большой сад, уставленный столиками.
Внутри ресторана играет цыганский оркестр. Все столики заняты, официанты носятся как угорелые, что-то на бегу кричат распорядителям, те в ответ только тычут их пальцами в ребра.
Большие столы с закусками. За цветочными ящиками укрыты две толстухи-кассирши. Марсель и Сен-Лу стоят в дверях, служитель берет макинтош у Марселя.

Сен-Лу. Пожалуй, вам лучше оставить плащ при себе. Здесь жуткие сквозняки. Пожалуйста, подождите
Марсель. Нет-нет. Зачем.

Они входят в ресторан, пробираясь между обсиженными столиками.
Женщины поднимают глаза от тарелок, смотрят им вслед.
Сен-Лу изредка кивает.
Одна женщина поворачивается к соседке и шепчет.

Женщина. Надо же, вспомнил!

Сен-Лу и Марсель садятся, им приносят меню, подают пиво.

126. Экстерьер. "Ривбель". В саду.

Еще не сгустилась ночь. Ресторанные лампы изнутри бросают на окна бледные, зеленоватые блики.
Ресторан светится в сумерках, как аквариум.

127. Интерьер. В ресторане.

Сен-Лу. Не часто встретишь человека, который увлечен писательством, хочет писать, ищет способа выразить опыт в словах.

Сен-Лу ждет от Марселя ответа. Марсель молчит.

Так называемый высший свет, к которому я имею несчастье принадлежать, веками только тем и занят, что пестует свое невежество, покуда оно не отольется в чистейшую пошлость ума, и та, прикрываясь жестом, спесью, осанкой, у них слывет за породу. Им невдомек, что их позы и притязанья безнадежно и давно устарели. Ах, да они вообще ничего не знают, им на все плевать, кроме своего положенья и денег. Жалкие обыватели.

Перед ними ставят на стол закуски.
Оба приступают к еде.

Вы на меня с таким укором глянули давеча, когда я беседовал с моим кучером.

Марсель. Мне показалось, что вы с ним чересчур строги.

Сен-Лу. Я к нему отношусь как к равному. С чего бы я вдруг изменил своим привычкам и стал рассыпаться перед ним в любезностях? Вы считаете, кажется, что я должен его обхаживать, цацкаться с ним, как с низшим. Я веду себя с ним точно так же, как с членами моей семьи. Вы рассуждаете, как аристократ!

Оба едят.

Марсель. В этих местах всегда себя чувствуешь, как в аквариуме. Так и чудится, что кто-то снаружи вломится, разобьет стекло и слопает рыбок.

Сен-Лу молча, внимательно на него смотрит.

128. За тем же столиком. Позже.
Оба пьют портвейн.

Сен-Лу. Мое семейство бесится из-за того, что я влюблен в актрису. А у нее в одном мизинце больше такта и тонкости, чем у них во всей массе тела. Но факт остается фактом, я, признаюсь вам честно, схожу по ней с ума. Я думаю о ней, мечтаю о ней непрестанно. Прошлой ночью мне сни-

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

лось, что я в незнакомом доме. Где хозяином — наш сержант. Сидим, пьем. И вдруг я слышу звуки... ее звуки... понимаете... ее звуки. Кто-то с ней, у нее в комнате. Я слышу ее звуки. Но сержант не пускает меня к ней. Ни за что не пускает. Отказывает наотрез. Ярится, заявляет, что это будет с моей стороны исключительно нескромно, невежливо в высшей степени... не по-благородному.

Пауза.

И приснится же такая дрянь. (*У него на лбу проступает пот.*) Я сейчас, я мигом. (*Встает и пробирается между обсиженными столиками к двери.*)

Марсель подзывает официанта.

Марсель. Кусочек хлеба, пожалуйста.
Официант. Да-да, сейчас, господин барон.
Марсель. Я не барон.
Официант. Прошу прощения, господин граф.

В дверях появляется Сен-Лу с макинтошем Марселя на сгибе локтя. Быстрым взглядом окинув битком набитый ресторан, он смотрит в дальний угол, туда, где на самом конце красного плюшевого дивана, обегающего стену, сидит Марсель. Сен-Лу вспрыгивает на этот диван, с него перешагивает на узенький выступ над ним.
Персонал застывает, забыв о своих обязанностях, ужинающие тоже неотрывно смотрят на Сен-Лу, пока тот бежит по выступу, изгибаясь и балансируя руками, как канатоходец. Робко шелестят аплодисменты. Вот он добрался до своего столика и, спрыгнув, подает макинтош Марселю.

Сен-лу. По-моему, становится свежо.

129. Интерьер. В отеле, номер Марселя. Ночь.
Марсель один в номере. Стук в дверь.

Марсель. Кто там?
Шарлю. Это я, Шарлю. Можно войти?

Марсель отворяет дверь, входит Шарлю с книгой в руке.

Мой племянник мне рассказал, что вас по вечерам, перед тем как ложиться спать, часто одолевает тоска и что вы любите Анатоля Франса. У меня с собой случайно оказался один его роман. Вот я и подумал — глядишь, он вам придется по вкусу, поможет развеяться на сон грядущий.
Марсель. Как это любезно с вашей стороны. Спасибо. Но вам, наверно, мои эти... настроения... по вечерам... кажутся ужасной глупостью.

Шарлю. Да нет, с чего вы взяли? У вас, возможно, и нет особых личных достоинств. Так ведь — у кого ж они есть. Но у вас, по крайней мере теперь, есть юность, а это всегда прелестно. Вы к тому же избрали для своей привязанности верный объект, вашу Бабушку. Вполне законная привязанность. То есть взаимная. Что не часто бывает. (*Задумчиво прохаживается взад-вперед по комнате.*) У меня в номере еще один томик Анатоля Франса завалялся. Тоже надо бы вам принести.

Шарлю не трогается с места. Оба стоят и молчат.

Марсель. Не беспокойтесь, пожалуйста. Одного тома вполне достаточно.

Шарлю. Вот и я подумал.

Опять оба молчат.

Шарлю (вдруг, резко). Спокойной ночи.

Он уходит.

130. Море.
Марсель плывет.
Сквозь пенные брызги он видит, как та девичья стайка идет по набережной.

131. Интерьер. Отель. Лифт.
Марсель входит в лифт.
Лифт поднимается.
Марсель смотрит сквозь рейки.
От каждой площадки разбегаются сумрачные коридоры.
По одному идет горничная, волоча диванный валик.
Марсель весь подается вперед, чтоб получше ее разглядеть.
Но лифт взмывает, горничная исчезает из виду.

132. Интерьер. В отеле. На этаже Марселя.
Марсель выходит из лифта.
По коридору спешит Франсуаза.

Франсуаза. Маркиз де Сен-Лу фотографию с Бабушки вашей снимать будет. Уж такие оне довольные. Платье кобеднишное надели.

Марсель следом за Франсуазой входит к Бабушке в комнату.

133. Интерьер. В номере Бабушки.
Бабушка сидит перед зеркалом и примеряет шляпки.

Бабушка. Ну, не глупо ли? Маркиз...
Марсель. Знаю. Слышал.
Бабушка. Ты — против?

МАРСЕЛЬ. Мне это представляется легкомысленной и смехотворной затеей.

ФРАНСУАЗА. О, мсье, она же шляпу надеть собралась, какую для ней Франсуаза приладила и...

МАРСЕЛЬ. Что еще за шляпа?

ФРАНСУАЗА. А на ней которая.

Он молчит.

БАБУШКА. Тебе не нравится?

МАРСЕЛЬ. Исключительно элегантно.

БАБУШКА. Если ты против, я...

МАРСЕЛЬ. Ах, пожалуйста, поступай как знаешь. Хоть казалось бы, в твоем возрасте... Ладно, не буду тебе мешать, прихорашивайся.

Он уходит.
Огорченное лицо Бабушки.
Она смотрится в зеркало.

БАБУШКА. У меня совсем больной вид. (*Улыбается Франсуазе.*) Спасибо, Франсуаза. Эта шляпа все скроет.

134. Экстерьер. Перед отелем.
СЕН-ЛУ с аппаратом. Он фотографирует БАБУШКУ.

135. Фотография Бабушки.
Измученное лицо, старательно скрываемое в тени широкополой шляпы.

136. Интерьер. В ресторане отеля. Вечер.
В ресторане — тихо, пусто.
Слышится дальний гудок парохода.

137. Бальбек. На скале. Общий план.
Стайка девушек. Пикник на траве.

138. Дорога на Гудимесниль. День.
Карета маркизы де Вальпаризи увозит по изволоку вниз МАРКИЗУ, БАБУШКУ и МАРСЕЛЯ.
Марсель пусто смотрит прямо перед собой.
Вдруг лицо у него напрягается, он щурится.

139. Вязы.
Три вяза одиноко стерегут поворот в аллею.

140. Лицо Марселя.

141. Карета на дороге. Вид сверху.

142. Глазами Марселя.
Вязы как будто гонятся за убегающей от них каретой.

143. Взволнованное лицо Марселя.

144. Вязы.
Они гонятся за каретой.

145. В карете.
Бабушка и маркиза де Вильпаризи нежными улыбками провожают плывущую вспять округу.

146. Напряженное лицо Марселя.

147. Промельк тех, мартенвильских колоколен.

148. Вязы отстают, отодвигаются вдаль.

149. Вязы исчезли из виду.

150. Лицо Марселя.
Он все смотрит, смотрит назад.

151. В карете.

Бабушка. И на что это ты там загляделся, а, Марсель?
Марсель (*оборачиваясь*). Да так.
Мадам де Вильпаризи. Может, я что-то важное пропустила?
Марсель. Нет.

152. Крупный план. Цветы на скале.
Пароходы на горизонте.
Дрожат над цветами бабочки.

Жизель (*голос за кадром*). Вы сэндвичи, что ли, совсем не едите?

153. Экстерьер. Бальбек, скала, день.
Стайка девушек: Альбертина (18), Андре (20), Жизель, Розамунда, Дельфина (всем по 17) — и с ними Марсель — сидят на скале и закусывают.
Рядом стоят корзинки с едой и прочие приметы пикника. В отдалении, на краю поля, — велосипеды.

Марсель. Нет, я другое предпочитаю.
Альбертина. Что именно?
Марсель. Да вот. Шоколадный торт.

Молчание. Все жуют.

Альбертина. Неужели вы вправду не любите сэндвичи?
Марсель. Не особенно.

Пауза.

Жизель. Что ты на это скажешь, Андре?

Андре улыбается.

154. Экстерьер. Опушка леса близ Бальбека. День.
Альбертина сидит с Марселем.

Альбертина. И что же вы делали целыми днями, до того как с нами познакомились? Так и таскались с утра до вечера по пляжу со всем этим старичьем? Неужели вы игр никаких не любите? А мы вот в гольф лупим без передыху. Вообще-то, кто в гольф играет — ну, кроме нас, — все дико скучные, дикие зануды. (*Пауза.*) А я ведь заметила, заметила, что вам хочется с нами познакомиться. Что мы вас заинтересовали. Хотя, на самом деле, кроме Андре... кроме Андре, остальные — ну, полные дуры. Да вы, наверно, и сами разобрались. Они еще дети просто.

155. Профиль Альбертины. Ее щека.

Альбертина. Но Андре — она, правда, умная. О! Еще какая умная.

156. Андре к ним выходит из лесу.
Альбертина вскакивает.

Альбертина. Ой, Господи! Который час? Нам же пора на чай к мадам Дарье!
Андре. Еще вагон времени.
Альбертина. Я побежала.
Андре. Я остаюсь. Хочу с ним поговорить.
Альбертина. Но ты опоздаешь.
Андре. Ерунда какая.
Альбертина. А-а, ну как хочешь. (*Марселю.*) Я тут вам записочку написала. (*Вынимает из сумочки конверт, протягивает ему.*) Ну, пока.

Альбертина идет к своему велосипеду, вскакивает на него и катит прочь.

157. Марсель и Андре.

Марсель. Ничего, если я его вскрою?
Андре. Вскройте, конечно.

Он разрывает конверт.

158. Крупный план. Письмо.
В письме всего одна строчка: “Вы мне нравитесь”.

159. Марсель и Андре.
Он прячет письмо в конверт, сует в карман. Поднимает взгляд. Андре ему улыбается.

Андре. Она ведь, знаете, сирота.

160. Экстерьер. Бальбекская набережная. День.
Дряхлые старухи рядком сидят в шезлонгах.
Камера отыскивает Марселя и Альбертину. Они стоят в стороне, вдвоем.

Альбертина. А я завтра ночую у вас в гостинице. Уезжаю в Париж. Ночую в гостинице, чтоб на первый утренний поезд успеть. Можете в номер ко мне заглянуть, если хотите.

Марсель. Да. Я бы с радостью.

Альбертина. А я волосы уложила, как вам нравится. Вы ж говорили, вам так нравится, да?

161. Экстерьер. На скале. День.
Андре ему улыбается.

162. Интерьер. Отель. Номер Альбертины. Ночь.
Марсель прикрывает за собой дверь.
Альбертина лежит в постели. В белой ночной рубашке, сползающей с плеч.
Волосы разметались по подушке.
В окне за постелью висит над морем луна.

Альбертина. Я легла. Как-то меня чуть знобило.

Марсель на нее смотрит во все глаза.

Марсель. Вы замерзли?

Альбертина. Да нет же, вовсе я не замерзла. Мне очень даже тепло, спасибо. Сказано вам — чуть знобило меня, вот я и легла. (*Показывает рукой на стул.*) Садитесь.

Он медленно усаживается к ней на постель.

163. Альбертина лежит в постели.
Она смотрит на Марселя.
Он наклоняется, хочет ее поцеловать.

Альбертина. Перестаньте! А то я в звонок позвоню!

164. Его лицо.
Он замирает, секунду на нее смотрит, потом снова решительно наклоняется к ней. Но едва его губы касаются ее увертывающегося лица, он слышит резкий дребезг звонка.

165. Рука Альбертины жмет на звонок.

166. Живая изгородь из боярышника в Тансонвиле.
Жильберта смотрит на него сквозь боярышник.

167. Окно в Монжувене.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Мадемуазель Вентейль бежит к окну, чтоб закрыть ставни. В глубине комнаты, на диване — ее Подруга.

168. Промельк желтого экрана.
Музыка Вентейля.

169. Интерьер. Гостиная. Новая квартира в Париже, во флигеле дома герцога Германтского. День. Конец 1898.
Бабушка сидит под лампой, с книгой на коленях. Она читает, но невнимательно, то и дело отрывает взгляд от страницы, чуть трясет головой.
Оплывшая, старая, больная.
Вдруг она поворачивается, смотрит в камеру, улыбается через силу.

170. Интерьер. Гостиная. Новая квартира. Конец 1898. День. За несколько недель до предыдущего кадра.
В комнате кавардак, свойственный недавнему переезду.
Марсель стоит у окна, смотрит вниз, во двор. Ему девятнадцать лет.
Франсуаза с лакеем вешают на стену картину.

171. Глазами Марселя. Двор.
Проходит Жюпьен (49). Смотрит вверх, улыбается, приподнимает шляпу, идет к своей мастерской.

Франсуаза (*голос за кадром*). Единственный человек любезный, какого я покамест тут повстречала. Единственная личность приятная.

Марсель. А кто это?

Франсуаза (*за кадром*). Мсье Жюпьен. Портной. Там и лавка его.

172. Экстерьер. Двор. С точки зрения Марселя.
Жюпьен входит к себе в мастерскую.
Конюхи заводят лошадей в стойла.

173. Интерьер. В гостиной.
Мать подходит к окну, становится рядом с Марселем.

Мать. Странно, да? Помнишь, когда ты был маленький, как магически на тебя действовало само это слово — Германты? И вот ты живешь у них прямо под боком.

Пауза.

Марсель. Да, очень странно.

174. Интерьер. В церкви, в Комбре. 1893.
Герцогиня (35) оглядывается, улыбается.

175. Интерьер. Ложа в опере. 1898.

Герцогиня поднимает руку в перчатке, машет. Принцесса оборачивается, смотрит вниз.

176. Интерьер. Дом Германтов. Холл. День.
Герцогиня в холле, перед зеркалом, прилаживает шляпу, расправляет манжеты. У нее золотые волосы.
Она направляется к двери, выходит из дому. Слуги склоняются перед ней в поклоне.

177. Экстерьер. Дом Германтов. Садовые ворота.
Привратник отворяет ворота, кланяется, Герцогиня проходит мимо него.
Камера сопровождает герцогиню, вдоль улицы. Вдруг глаза ее замечают кого-то.
Герцогиня быстро кивает, не останавливается.
Камера находит Марселя, он стоит и смотрит герцогине вслед.

178. Экстерьер. На бульваре.
Вдоль бульвара идет Герцогиня.
Вдруг резко смотрит направо.

179. Ее глаза.

180. Под высоким платаном стоит Марсель.
Он кланяется, приподнимает шляпу.

181. Герцогиня проходит мимо.
Она бегло кивает. У нее сердитое лицо.

182. Экстерьер. Перед кондитерской.
Снаружи, в окно, видно, как Герцогиня выбирает пирожные. Продавщица принимается их запаковывать. Блуждающий взгляд Герцогини падает на окно. Она всматривается, резко отворачивается.

183. Интерьер. В театре. За сценой. Конец 1898.
Опущен занавес. Рабочие передвигают декорации. Антракт. На сцену входят Сен-Лу и Марсель.

Сен-Лу. Ну, что скажешь?
Марсель. Она умеет держаться на сцене.
Сен-Лу. О, да. Изумительно. И ведь она красивая, да?
Марсель. Очень.

Рабочие продолжают передвигать декорации.
На сцену входят трое журналистов. Один курит сигару.

Сен-Лу (*Марселю*). Сейчас она прибежит. Она умирает, хочет с тобой познакомиться.

Пауза.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Марсель. Пока мы ждем, я хотел бы кой-о чем тебя спросить.
Сен-Лу. Да-да?
Марсель. Твоя тетушка, герцогиня Германтская...
Сен-Лу. Да-да?
Марсель. Она, кажется, меня идиотом считает.
Сен-Лу. С чего ты взял?
Марсель. Так. Слух дошел... и всё.
Сен-Лу. Чушь. А ты с ней знаком?
Марсель. Нет.
Сен-Лу. Ну, так я тебя представлю.
Марсель. Когда же?
Сен-Лу. При первой возможности.

Сен-Лу нервно мерит шагами сцену.

Да где же она?

Несколько актеров и танцовщиков показываются в кулисах. К журналистам подходит кто-то, что-то у них спрашивает. Слышно, как один журналист отвечает.

Журналист. Мы ожидаем мсье Бюве.
Сен-Лу (*Марселю, рассеянно*). Как тебе пишется?
Марсель. Совсем я ничего не пишу.

Появляется Рашель.

Сен-Лу. Милая (*целует ее*). Ты была великолепна. А это Марсель. Марсель — Рашель.

Они пожимают друг другу руки.

Марсель. Мои поздравления.
Рашель. Вам понравилось?
Марсель. Очень.
Сен-Лу. Ты была великолепна.
Рашель. Ах, не смеши меня. И чего там может быть великолепного в такой вшивой рольке? В следующем сезоне — это да, у меня будут главные героини. Вот тогда и сможешь судить.

Говоря это, Рашель все стреляет взглядом по Танцовщику, упражняющемуся в глубине сцены.

Сен-Лу. На что это ты там смотришь?
Рашель. М-м-м-м-м?
Сен-Лу. И почему ты все смотришь на него?
Рашель. На кого?
Сен-лу. На плясуна этого несчастного.

Рашель. Все смотрю? Разве?

Рабочие, продолжая передвигать декорации, теснят Марселя, Сен-Лу и Рашель к группке журналистов, те с интересом прислушиваются к разговору.

А почему бы мне на него и не заглядеться? Заметь, как он дивно сложен. И какие руки.

Танцовщик — в костюме пажа Ватто, веки — тяжелые от белил, щеки в густых румянах. Услышав слова Рашели, он, очень изящно, воспроизводит те же движения рук.

Прелесть какая.

Сен-Лу. Если ты это не прекратишь, я немедленно уйду, поняла? (*Марселю.*) Нельзя тебе стоять в этом сигарном дыму. Разболеешься.

Рашель (*Сен-Лу*). Ах, ну и уходи, скатертью дорожка!

Сен-Лу. Если уйду, я уже не вернусь.

Рашель. Напугал.

Сен-Лу (*шепотом*). Я тебе это колье обещал, если помнишь...

Рашель. Подкупить меня вздумал? Да я не корыстная. Можешь сам носить свое колье.

Сен-Лу. Значит, ты хочешь, чтоб я ушел? Ты этого хочешь?

Рашель. Ну, разве он не прелесть! Какие руки!

Марсель кашляет.

Сен-Лу (*журналисту*). Не могли бы вы отложить свою сигару, мсье? Дым вреден для моего друга.

Рашель (*Танцовщику*). Они и с женщинами выделывают такое же, эти прелестные ручки? Это же девичьи ручки! Ох, как мило мы могли бы развлечься с тобой и одной моей подружкой.

184. Крупный план. Танцовщик.
Он улыбается.

185. На сцене.
Рашель медленно уходит за кулисы.

Журналист. Тут такой распорядок не заведен, что курить запрещается, насколько мне известно. А его, кстати, никто тут не заставляет стоять, верно?

Сен-Лу (*вежливо*). Вы, по-моему, не слишком учтивы, мсье.

Сен-Лу поднимает руку и отвешивает Журналисту звонкую затрещину. Журналист едва удерживается на ногах. Коллеги ничего этого не замечают. Один судорожно трет глаз, куда, очевидно, попала соринка, второй сосредоточенно вглядывается в часы у себя на запястье.

Второй журналист. Господи, вот-вот занавес поднимется. Мы на наши места не успеем.

Сен-Лу шагает со сцены прочь, Марсель идет за ним следом.

186. Быстрый кадр.
Изящно воздевающий руки танцовщик.

187. Экстерьер. Театр, служебный подъезд. Вечер.
Из служебного подъезда выходит Марсель.
Он видит: по улице идет Сен-Лу.
К Сен-Лу подходит какой-то мужчина, его останавливает. Мужчина что-то быстро-быстро говорит.
Вдруг Сен-Лу его ударяет по лицу, наотмашь, раз, еще раз, сбивает с ног. Поворачивается, видит Марселя, спешит к нему. И оба уходят — не туда, куда направлялся Сен-Лу, а в противоположную сторону.

Сен-Лу. Сволочь! Он сделал мне гнусное предложение! Можешь себе представить? Средь бела дня! Даже ночи дождаться не могут, подонки!

188. Интерьер. Квартира. День. (Все как в кадре 169.)
Бабушка сидит с книгой, под лампой.
Она поворачивается к камере, улыбается.

Бабушка. А, здравствуй, Марсель.

189. Экстерьер. Улица. День. 1899.
Марсель (19) медленно бредет к дому мадам де Вильпаризи.

190. Интерьер. В гостиной мадам де Вильпаризи. День. 1899.
Желтым шелком обтянутые стены, диваны, обитые гобеленами Бове[1]. Портреты, много портретов.
Мадам де Вильпаризи сидит за бюро. Она в чепце из черных кружев, в очках и переднике.
На бюро — кисти, палитра, неоконченная акварель, а по стаканам, чашкам блюдцам расставлены и разложены шиповник, астры, венерин волос.
Она занята своей акварелью. Кто-то стоит вокруг бюро и смотрит, в том числе и Марсель; другие беседуют, стоя группками там и сям в гостиной.
Дворецкий разносит чай и пирожные.

Мадам де Вильпаризи. Да, я помню месье Моле, очень хорошо помню. Важный был, как павлин. Так и вижу, как он в своем собственном доме нисходит к ужину со шляпой в руке.

1. Гобелены, выделанные на мануфактуре в городе Бове, основанной в XVII в., славились своим качеством.

Историк. Таков был обычай в те времена, мадам?

Мадам де Вильпаризи. Ничуть. Таков был обычай у мсье Моле, и только. В жизни я не видывала, чтобы мой отец ходил дома в шляпе, за исключением, разумеется, тех случаев, когда его посещал Король, ведь Король — везде и повсюду дома, и хозяин тогда, стало быть, — гость в собственной гостиной.

Лакей в дверях докладывает: "Герцогиня Германтская!"
Герцогиня (41) идет через гостиную к мадам де Вильпаризи.

Мадам де Вильпаризи. А, здравствуй, Ориана! (*К обступившей ее группке.*) Позвольте вам представить, господа, мою племянницу, герцогиню Германтскую.

Герцогиня — очень холодно, бегло кланяется — общий поклон.
Лакей в дверях докладывает: "Граф д'Аржанкур!"

191. Герцогиня Германтская.
Она сидит на диване, одна. На ней соломенная шляпка, украшенная васильками, шелковая юбка в синюю полосочку.
Острием зонтика она чертит круги по ковру.
Потом — быстрым, цепким взглядом — окидывает все диваны и всех, кто на них сидит.

192. Марсель.
Он стоит один и смотрит на нее.

193. В дверях гостиной.
В дверях — двое молодых людей. Оба высокие, стройные, золотоволосые. Лакей, тоже юный, докладывает: "Принц де Фуа!"
Принц проходит в гостиную.
Лакей и Второй молодой человек вдруг изумленно, в упор смотрят друг на друга.
Лакей таращит глаза. Молодой человек поскорей опускает веки.

Лакей (*тихонько*). Как докладывать?
Молодой человек (*тихонько*). Герцог де Шательро.

Лакей, оборотясь к гостиной, победно выкликает: "Его Королевское Высочество герцог де Шательро".

194. Герцогиня на диване.
Поцеловав ей руку, Принц и Герцог усаживаются по обе стороны от нее, а цилиндры ставят на пол у своих ног.
Историк смотрит на цилиндры.

Историк. Едва ли следует оставлять цилиндры на полу, господа. Ведь этак на них и наступить недолго.

195. Крупный план. Принц де Фуа.
Он мерит Историка острым, ледяным взглядом.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

196. Историк.
Он краснеет, заикается, ретируется.

197. На диване.

Принц де Фуа (*Герцогине*). Это что еще за личность? Которая сейчас ко мне адресовалась?
Герцогиня. Ни малейшего понятия не имею.

Она поворачивается к Шательро, тот сидит, прикрыв глаза.

Вы безумно бледны, Шательро. Уж не больны ли?
Шательро (*не открывая глаз*). Да, у меня сенная лихорадка.

198. Мадам де Вильпаризи, водит кистью.
Дворецкий подает ей на подносе визитную карточку.

Мадам де Вильпаризи. Шведская Королева! О Боже! Я и не подозревала, что она знает о моем возвращении в Париж!

Лакей в дверях докладывает: "Ее Величество Королева Швеции!"
Входит Герцог Германтский. Он покатывается со смеху.
Все хохочут.
Герцог приближается к мадам де Вильпаризи, на ходу направо и налево отвечая на поклоны, пожимая руки.
Целует руку мадам де Вильпаризи.

Герцог. Я надеялся вас позабавить.
Мадам де Вильпаризи (*кисло*). Что за идиотская шутка.

Герцог хохочет.

Герцог. Я знал, что она вас развеселит.

Он видит Марселя.

А-а, соседушка! Очень рад!

Марсель кланяется.

Герцогиня. Королеву мы, кстати, видели вчера вечером, у Бланш Лорд. Она чудовищно растолстела.
Герцог. Ориана говорит, что она теперь вылитая лягушка.
Герцогиня. Лягушка "в интересном положении".

Хохот.

199. Марсель.
Лицо без улыбки.

200. Гостиная.
Лакей докладывает: "Барон де Шарлю!"
Камера выхватывает Шарлю из теперь уже сгустившейся толпы.

Марсель оборачивается, видит у себя за спиной маркиза де Норпуа.

Норпуа. Ну и как, пописываете что-нибудь?

Но тут кто-то еще здоровается с маркизом, и тот отвлекается, забыв о своем вопросе.
Мадам де Вильпаризи наклоняется к Герцогине.

Мадам де Вильпаризи. Тебе, по-моему, не мешает знать, что сегодня я жду к себе мадам Сван.
Герцогиня. О, правда? Ну, спасибо, что предупредили. (*Резко отворачивается и только теперь замечает Марселя.*) Здравствуйте. Как поживаете?
Марсель. Благодарю вас, мадам. Хорошо.

Лакей докладывает: “Принц фон Фаффенхайм-Мюнстербург-Вайниген”.
Герцогиня разглядывает Марселя.

Герцогиня. Я иногда встречаю вас поутру. Это так полезно — утренняя прогулка.

Лакей докладывает: “Мадам Сван!”
Герцогиня смотрит на свои часики.

Боже правый, мне надо лететь.

Она встает и поспешно уходит.
Марсель пробирается по теперь уже очень людной гостиной, осторожно обходя длинные юбки дам, изловчаясь, чтоб не помять уставившие пол плотным строем цилиндры.
Вокруг жужжит беседа; слов не разобрать.
В его поле зрения попадает Шарлю, тот разговаривает с Одеттой, сидя с ней на диване.
Марсель поворачивается и видит: герцог де Шательро и граф де Фуа сидят рядом, прямые, вытянутые, и не говорят ни слова.

201. Интерьер. Комната Марселя. Комбре, 1888. Все — так же как в кадре 53.
Волшебный фонарь.
Проплывает по стенам и по потолку Женевьева Брабантская.

202. Интерьер. Гостиная мадам де Вильпаризи.
Марсель пробирается к кружку поклонников, наблюдающих за тем, как мадам де Вильпаризи дописывает свою акварель.
Кто-то хлопает его по плечу. Он оборачивается. Это Шарлю.

Шарлю. Вы, как я погляжу, стали вращаться в свете, так что уж не откажите и мне в любезности, навестите. Правда, это не так-то просто. Я, уж не обессудьте, редко бываю до-

ма. Вам придется письменно меня предуведомить. А сейчас я улетучиваюсь. Может, проводите меня немного?

Марсель. Конечно.

Шарлю. Подождите меня.

Шарлю поворачивается, уходит.
Мадам де Вильпаризи слышала его последние слова. Она знаком подзывает к себе Марселя и говорит тихонько.

Мадам де Вильпаризи. Вы с моим племянником уходить собрались?

Марсель. Да, он попросил его проводить немного.

Мадам де Вильпаризи. Не ждите вы его. Он уже за кого-то там языком зацепился. И думать забыл о том, что с вами условился. Уходите-ка вы, уходите поскорей, пока он не видит.

203. Интерьер. В доме мадам де Вильпаризи. На лестнице.
Марсель, один, спускается по ступеням.
Сверху раздается голос Шарлю.

Голос Шарлю. А-а, так-то вы меня ждете?

Марсель оборачивается. Шарлю сверху, в упор смотрит на него.

204. Экстерьер. Улица.
Из дому выходят Марсель и Шарлю.

Шарлю. Мы пройдемся немного, пока я извозчика не найду, соответствующего моим запросам.

Они идут по улице.

И что вас понесло, ей-богу, на это идиотское чаепитие? Пустейшая трата времени. Я, конечно, и сам там был, но для меня это не светское времяпрепровождение, а исключительно родственная повинность.

Шарлю пристально смотрит на проезжающего извозчика. Тот останавливается.
Шарлю от него отмахивается. Они продолжают путь пешком.

И что за бред несут газеты насчет этого Дрейфуса. Ну как можно ему предъявлять обвинение в измене отечеству? Он еврей, не француз. Единственное разумное обвинение, какое можно ему предъявить — это злоупотребление гостеприимством.

Шарлю останавливается, смотрит на другого проезжающего извозчика. Тот останавливается. Шарлю ему машет, чтоб ехал дальше. Марсель недоуменно смотрит на него.

Мне цвет его фонаря не понравился.

Они идут дальше.

Хочу задать вам простой вопрос. Стоите ли вы моих попечений, или не стоите?

Марсель. Я искренне вам признателен... за то, что вы... проявили ко мне интерес.

Шарлю стискивает ему плечо.

Шарлю. Ваши слова трогают меня.

Дальше они идут рука об руку.

Я, пожалуй, смогу быть вам полезен. Знаете, я, как правило, не люблю говорить о себе, но вы, возможно, и сами слышали, — это упоминалось в передовице "Таймс", которая наделала столько шуму, — что австрийский император, всегда удостаивавший меня своей дружбы, сказал на днях в одном интервью, что будь у Графа Шамборского советник, столь же безупречно разбирающийся во всей подноготной европейской политики, как ваш покорный слуга, он, граф Шамборский, был бы сейчас королем Франции[1].

Шарлю выразительно смотрит на Марселя, Марсель смотрит на Шарлю.

В самом деле, я ношу в себе бесценный запас тайных сведений, на собирание которых у меня ушло более тридцати лет. Возможно, через несколько месяцев я передам его какому-нибудь достойному юноше. Из всех страстей во мне теперь осталась одна — жажда искупить заблуждения моей жизни, одарив всем, что знаю, некую еще девственную душу. Но если таким молодым человеком станете вы, мне придется с вами видаться часто, очень часто, каждый день.

Шарлю останавливается, заглядывает в глаза Марселю, все еще стискивая ему плечо.
Потом — вдруг — расслабляет хватку и шагает вперед, один.
Марсель его нагоняет.
Мимо проезжает извозчик.
В экипаже сидит граф д'Аржанкур и на них смотрит.
Шарлю продолжает говорить — так, будто бы в его речи и не было паузы.

1. Граф д'Артуа, герцог Бордо, более известный как граф Шамборский (1820–1883) — последний потомок линии французских Бурбонов, претендовал на французский престол в 1831 г.

До поры до времени вам лучше избегать общества. Сборища, подобные тому, с которого мы только что удрали, испортят ваш ум и характер. И будьте чрезвычайно осмотрительны при выборе друзей. Можете держать любовниц, если уж вам так надо, меня это не касается (*стискивает его плечо*), юный вы негодяй, но выбор друзей — дело несравненно более ответственное. Мой племянник Сен-Лу вполне вам подходит. Он, по крайней мере, мужчина, не то что изнеженные ничтожества, которых нынче столько развелось, шлюшки, столь небрежно доводящие невинную жертву до виселицы.

Приближается экипаж, вихляясь из стороны в сторону. Молодой извозчик правит лошадьми, не сидя на козлах, а томно раскинувшись на подушках внутри.
Шарлю его останавливает.

Извозчик (*пьяным голосом*). Вам в какую сторону?
Шарлю. В вашу.
Извозчик. Так наше-то дело свободное. Куда прикажете.
Шарлю. Верх поднимите.

Извозчик, пошатываясь, неверными руками тщится поднять верх.

Шарлю (*Марселю*). Даю вам несколько дней на обдумывание моего предложения. Отнеситесь к нему со всей серьезностью. (*Быстро кивает, делает шаг к экипажу. Помогает извозчику поднять верх, влезает к нему, берет в руки поводья.*) Править буду я.

Лошади трусят прочь.

205. Интерьер. Комната Бабушки. В квартире Марселя. День. 1899.
Мать помогает Бабушке надеть тальму.

Мать. Тебе полезно будет пройтись.
Бабушка. Да.
Мать. Вот и доктор сказал, что тебе будет полезно. Погода чудесная.
Бабушка. Да. Да, хорошая погода.

Дверь отворяется. Входит Марсель.

Марсель. Ох, ну что же ты. Я жду тебя, жду.
Бабушка. Да-да, я иду. Хорошая погода.
Марсель. Пока ты будешь копаться, польет, как из ведра.
Мать. Нет-нет, ничего не польет. (*Бабушке.*) Тебе будет полезно. Подышишь свежим воздухом.

206. Экстерьер. Проспект Габриэля. День.
Останавливается извозчик. Выходят Бабушка и Марсель,
Они медленно бредут среди деревьев.

Марсель. Неплохая погодка, правда?

Бабушка, не отвечает, она вдруг резко сворачивает и спешит к общественному писсуару; это павильончик, прячущийся за шпалерами, увитыми плющом.
Служительница, известная в округе под именем Маркиза, сидит на табурете у входа и беседует с парковым сторожем. Она встает и уводит Бабушку внутрь.
Марсель всходит по ступенькам и стоит, дожидаясь Бабушку.
Маркиза возвращается и вновь усаживается на свой табурет.

Маркиза. Да, так на чем я становилась?
Сторож. На судье.
Маркиза. А-а, ну да. Ну, значит, зарядил он сюда, последние восемь лет каждый божий день является, как штык, бывало, только три часа пробьет. Всегда такой из себя исключительно воспитанный господин. Пробудет с полчасика, газетки свои почитает, и уходит удоволенный. Такая для него тихая пристань, значит, мое заведение, мой кусочек Парижа. А в один прекрасный день — нет его и нет. Ну, думаю, отдал Богу душу. Но на другой день является, ровнехонько в три. "Надеюсь, с вами вчера ничего такого не приключилось?" — спрашиваю. А он и отвечает — нет, с ним, мол, ничего не приключилось, это да, а просто жена у него скончалась. Я ему и говорю: "Да вы ходи́те сюда, ходи́те, как раньше, все ж таки будет для вас отвлечение в вашем горе". (*Пауза.*) Я клиентов отбираю. Разного-всякого в свой уголок не допущу. (*Поворачивается к Марселю.*) Желаете, и для вас открою кабинку?
Марсель. Нет, не надо, благодарю вас.
Маркиза. Гостем будете, прошу покорно. Хотя, конечно, бесплатно ли, не бесплатно, а в таком деле — раз не надо, стало быть, не надо.

Бабушка выходит, очень медленно. Дает какие-то деньги Маркизе.

Маркиза. Спасибочки, мадам. Счастливо вам прогуляться.

207. Экстерьер. Проспект Габриэля.
Марсель и Бабушка бредут очень медленно.

Бабушка. Я слышала все, что она говорила. Вылитые Германты, типичные Вердюрены. В точности то же самое.

Эти слова Бабушка произнесла с огромным усилием, морщась, стуча зубами. Шляпа у нее съехала набекрень, выпачкана тальма. У Бабушки совершенно потерянный, какой-то ошеломленный вид.

Марсель внимательно в нее вглядывается. Он говорит весело.

Марсель. Пожалуй, становится свежо. Предлагаю отправиться домой.

Бабушка. Да.

Марсель. Только найти извозчика, и мы мигом будем дома.

Бабушка. Да.

Она пытается улыбнуться, вцепляется в его руку.
Он ее подводит к скамейке.

Марсель. Вот, посиди. А я за извозчиком.

Бабушка. Да.

Она садится и, продолжая за него держаться, снизу-вверх заглядывает ему в лицо. Он осторожно высвобождает руку.

Марсель. Я сбегаю за извозчиком.

Бабушка. Да.

208. Интерьер. Квартира. Комната Марселя. Ночь.
Он лежит в постели.
Дверь отворяется. Входит Мать. Она подходит к постели, смотрит вниз, на Марселя. На ней лица нет.

Мать. Прости... я тебя разбудила.

Он смотрит вверх, на нее.

Марсель. Я не спал.

Он вскакивает с постели.

209. Интерьер. Комната Бабушки. Ночь.
В комнате — доктор Котар, Франсуаза, Отец Марселя.
Входят Марсель с Матерью.
Бабушку в постели сотрясают конвульсии.
Ей суют кислородные подушки.
Тяжко ходит ходуном одеяло. Бабушка шарит по одеялу бессильными руками, пытается его сбросить. Волосы у нее всклокочены.
Вдруг из груди у нее вырывается мучительный стон, она пытается сесть. Глаза закрыты, но одно веко не опускается до конца.
Она пытается сесть.
Влажно, мутно сквозит из-под приспущенного века левый глаз.
Она стонет.
И вдруг, сразу, стихает.
Оба глаза открыты и смотрят — ясно и умно.

210. Интерьер. Комната Марселя. Письменный стол. 1900.

Руки вскрывают два конверта.
В первом — приглашение на обед к герцогине Германтской.
Во втором — записка от Шарлю: он приглашает Марселя — тоже сегодня вечером, в одиннадцать часов, к себе.

211. Экстерьер. Во дворе. Вечер.
Марсель идет через двор к ярко озаренному дому Германтов.
Въезжают, въезжают во двор кареты.

212. Интерьер. В гостиной Германтов. 1900. (Без звука.)
Герцог представляет Марселя группе дам. К оголенным грудям приколоты — то веточка мимозы, то роза или орхидея. Видно, как дамы отвечают Марселю — игриво, жеманно, зазывно.

213. Интерьер. В столовой Германтов. (Без звука.)
Обед.
Камера по очереди выхватывает отдельные лица.
Герцог с легкой улыбкой смотрит на юную особу. Та явно чувствует на себе его взгляд.
Герцогиня бросает сухую реплику — без улыбки. Все хохочут.
Герцог, обиженно глянув на жену, жестом показывает официанту, что пора вносить новое блюдо.
Марсель с обеих сторон зажат вздымающимися бюстами.

214. Экстерьер. В саду Германтов. Сумерки. (Без звука.)
Гости потягивают апельсиновый сок, ликеры, кто сидит, кто прохаживается по саду.
Играют музыканты.
Герцог беседует все с той же юной особой.
Марсель сидит на скамейке, один. Герцогиня подходит, усаживается с ним рядом. На ней очень пышное платье. Он вскакивает, высвобождая для нее место, снова садится — на самый-самый краешек скамьи, — чуть не плюхается в траву.

215. Интерьер. В доме барона де Шарлю. Спальня барона. Ночь.
Шарлю в распахнутом на груди китайском кимоно лежит на диване.
Лакей вводит в комнату Марселя и удаляется.
На раскинувшемся поперек кресла плаще шелковисто мерцает цилиндр.
Шарлю пристально, молча, смотрит на Марселя.

Марсель. Добрый вечер.

Ответа нет. Взор неумолим.

Можно, я сяду.

Молчанье.

Шарлю. Можете сесть вот в это кресло Людовика Четырнадцатого.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Марсель, как подкошеный, падает в кресло стиля Директории, стоящее рядом.

Ага! Так это, по-вашему, — стиль Людовика Четырнадцатого! Сразу видно тонко образованного человека! В один прекрасный день вы примете колени мадам де Вильпаризи за толчок в сортире, и страшно даже подумать, как их употребите. (*Пауза.*) Это собеседование, мсье, которого я вас удостоил, призвано обозначить собой конец наших отношений. (*Протягивает руку вдоль диванной спинки.*) Поскольку я был всё, а вы ничто, поскольку я, если вы мне позволите изъясняться без обиняков, личность редкая, а вы, в сравнении со мной, микроб, ничего нет удивительного, что именно я сделал к вам первый шаг. Вы ответили по-идиотски на то, что, уж не мне говорить, было проявлением величия. Короче говоря, вы меня оболгали. Вы опустились до грязных инсинуаций. А потому, эти слова — последние, какими мы обмениваемся в этом мире.

Пауза.

Марсель. Никогда, мсье. Никогда я ни с кем о вас не говорил.

Шарлю. Вы оставили без ответа предложение, какое я сделал вам здесь, в Париже. Идея вас не увлекла. Ну что же, на нет и суда нет, и тут мы ставим точку. Но вы даже не дали себе труда мне написать, что свидетельствует об отсутствии не только воспитания, хороших манер и вкуса, но даже и банального здравого смысла. Вместо этого, презренный человек, вы болтаете обо мне унизительную чушь — направо и налево.

Марсель. Нет, мсье, клянусь вам, я никому ничего не говорил такого, что могло бы вас оскорбить.

Шарлю (*с яростью*). Оскорбить? Да кто вам сказал, что я оскорблен? И вы полагаете, что в вашей власти меня оскорбить? Вы, по-видимому, не вполне понимаете, кто сейчас перед вами? Или вы не в шутку вообразили, что даже и пятьсот господчиков вроде вас, все вместе, объединясь, могут обгадить отравленной своей слюной хотя бы носки моих августейших ботинок?

Марсель смотрит на него во все глаза, вскакивает, хватает цилиндр барона, швыряет об пол, топчет, поднимает, выдирает тулью, рвет надвое.

Что это вы тут такое творите? Спятили?

Марсель кидается к двери, ее распахивает.
За дверью стоят двое лакеев. Они неспешно отстраняются.
Марсель быстро идет мимо них, Шарлю бросается ему наперерез, преграждает путь.

Ну, ну что за ребячество. Вернитесь-ка на минутку. Тот, кто сильно любит, тот сильно и наказывает[1]. Я сильно наказал вас потому, что сильно люблю.

Тянет Марселя обратно в комнату.

Шарлю (*лакею*). Уберите эту шляпу и принесите мне другую.

Шарлю и Марсель стоят, лакей подбирает с пола останки цилиндра.

Марсель. Я желал бы знать имя вашего доносчика, мсье.
Шарлю. Я обещал моему доносчику хранить его имя в тайне. И не намерен свое обещание нарушать.
Марсель. Но вы оскорбляете меня, мсье. Я вам уже поклялся, что ничего подобного я не говорил.
Шарлю (*грозно*). Так я лгу, по-вашему!
Марсель. Вас ввели в заблуждение.
Шарлю. Очень возможно. Вообще говоря, слова в пересказе, из третьих уст, редко оказываются верны. Но — верные ли, перевранные — они свое дело сделали.

Пауза.

Марсель. Мне лучше уйти.
Шарлю. Согласен. Или если вы уж слишком устали, у меня в доме полно кроватей.
Марсель. Благодарю вас. Я не слишком устал.
Шарлю. Правда, мои нежные чувства к вам угасли, умерли. Их уж ничто не воскресит. Как говорит Вооз у Виктора Гюго, “Но вот я одинок, мой вечер подошел, и, старец, я дрожу, как зимняя береза”[2].

216. Интерьер. В доме у Шарлю. Гостиная.
Шарлю и Марсель проходят зеленой гостиной.
Откуда-то, с другого этажа, слышна музыка. Романс Бетховена.
Шарлю показывает на два портрета.

Шарлю. Мои дядья. Король Польши и Король Англии.

217. Экстерьер. Улица. Перед домом Шарлю. Подъезд.

1. Неточная цитата из Евангелия. Ср. Откровение Святого Иоанна. 3:19 — “Кого Я люблю, того обличаю и наказываю”.
2. Виктор Гюго. Спящий Вооз. Перевод Н. Рыковой.

Карета подана. Шарлю и Марсель оба, запрокинув головы, смотрят в ночное небо.

Шарлю. Луна-то, луна — роскошь. Вот я и думаю, не махнуть ли в Булонский лес.

Марсель ничего на это не отвечает.

Приятно было бы побродить по парку под этакой лунищей с кем-нибудь, вроде вас. Ведь вы прелестны, да, правда, вы совершенно прелестны. Хотя, должен признаться, когда я впервые вас увидел, вы показались мне полной заурядностью.

Подсаживает Марселя в свою карету. Марсель садится.

И запомните. Нежные чувства драгоценны. Ими не разбрасываются. Спасибо, что пришли. Спокойной ночи.

218. Шарлю у подъезда. Ночь.
Его лицо. Невозмутимое лицо.
Шелест удаляющейся кареты.

219. Экстерьер. Двор Германтов. День.
Шарлю, в темном костюме, что-то разглядывает со странно разнеженным лицом.

220. Интерьер. Окно в квартире Марселя. День.
Ставни приоткрыты.
Через пробел в ставнях видно, как Шарлю смотрит на Жюпьена, только что вышедшего из своей мастерской.
Жюпьен чувствует на себе взгляд Шарлю и тоже на него смотрит.
Шарлю отворачивается, небрежно озирает двор, но то и дело постреливает взглядом в Жюпьена. Пронизывающим взглядом.
Жюпьен приосанивается, подбоченивается, пятит зад, склоняет набок голову.
Шарлю в развалочку к нему подходит. Мгновение они стоят вплоть друг против друга, стоят и молчат.

Шарлю. Огонька не найдется?
Жюпьен. Отчего же.
Шарлю. Я, правда, как на беду, и сигары дома забыл.
Жюпьен. Так заходите. У меня есть сигары.

Оба входят в мастерскую. Захлопывается дверь.

221. Экстерьер. Пустой двор.
Марсель выходит из дому.
Обходит двор, держась забора, по-видимому, весь погруженный в свои думы.
Дойдя до лавки, соседствующей с заведением Жюпьена, он вдруг толкает дверь, входит.

222. Интерьер. Пустое помещение лавки.
Марсель, затаясь в полутьме, стоит подле перегородки, по другую сторону которой — мастерская Жюпьена.
Из-за перегородки слышна страстная невнятица голосов.
Стоны. И вдруг — тишина.
Урчит вода.
Голоса.

Жюпьен. Ах, да что вы, что вы, какие деньги. Я со всем моим удовольствием.

Урчит вода.

И зачем только вы подбородок выбриваете? Изящная бородка так украшает мужчину.

Шарлю. Мерзопакость — эта ваша изящная бородка. Послушайте. Вы ничего не знаете про малого, который на углу каштанами торгует, не тот, что справа, это пугало, а второй, дюжий, смуглый такой?

Жюпьен. У вас нет сердца.

Скрип мебели, стон Жюпьена, и — тишина.

Жюпьен (*задыхаясь*). Нехороший. Злой. Большой ребенок.

Марсель влезает на стремянку и заглядывает через вентиляционное оконце в соседнюю комнату.
Шарлю отходит от Жюпьена. Садится, закуривает сигару.

Шарлю. У вас, случаем, нет кондуктора знакомого? Мне часто требуется разрядка на пути домой. Мне, понимаете ли, то и дело выпадает на долю, подобно тому калифу, что бродил по багдадским улицам в обличье простого купца[1], да, приходится, понимаете ли, снисходить до преследования какого-нибудь забавного человечишки потому только, что вдруг приглянулся его профиль. Он в трамвай. И я за ним. Он в поезд. Я туда же. И чаще всего я оказываюсь у черта на рогах, в одиннадцать ночи, не солоно хлебавши. Вот мне и не помешал бы знакомый кондуктор, или проводник в спальном вагоне, чтоб скоротать обратный путь. (*Вглядывается в Жюпьена.*) Вы могли бы стать моим доверенным лицом! Да! Блестящая мысль! Вы могли бы мне оказать неоценимую услугу.

Жюпьен. Вы думаете?

Шарлю. Даже не сомневаюсь. Вы человек тонкий, проницательный. Сразу видно по вашему лицу.

1. Имеется в виду благородный Гарун аль Рашид, правитель Багдада, герой цикла арабских сказок "Тысяча и одна ночь", который инкогнито бродил по багдадским улицам, вызнавая нужды и настроения своего народа.

Жюпьен. Ах, как приятно от вас это слышать!

223. Интерьер. Спальня Марселя. Париж. Сумерки. 1900. Марсель (20) лежит в постели, Альбертина (20) сидит подле него в кресле.

Альбертина. И вы здоровый?

Марсель. Совершенно. Просто приступы бывают — время от времени.

Альбертина. Но вам же обязательно надо вот так отдыхать?

Марсель. Да.

Альбертина. Бедненький. (*Смотрит на часики.*) Мне скоро уходить.

Марсель. Но вы же только что пришли.

Альбертина. Да, но мне нельзя опаздывать.

Марсель. А куда вы идете?

Альбертина. Так, к знакомым одним. (*Пауза.*) А мне у вас тут нравится. Уютненько. (*Смотрит на него.*) По-моему, вам бы усики очень даже пошли.

Марсель. Предпочитаю быть гладко выбритым.

Альбертина. Усики такие красивые иногда встречаются. (*Пауза.*) Бальбек вспоминаете иногда, море?

Марсель. Бывает. (*Пауза.*) При нашей последней встрече — в постели лежали вы, а я сидел на постели.

Альбертина. А ведь точно.

Марсель. И, по-моему, вам теперь надо пересесть ко мне на постель, для достижения полной симметрии.

Альбертина. Для полной — чего?

Марсель (*похлопав ладонью по постели*). Сюда садитесь.

Альбертина (*пересаживается не спеша*). Сюда?

Марсель. Вот теперь я могу вас как следует разглядеть.

Альбертина. А то вы раньше меня не видели.

Марсель. Теперь я лучше вижу ваши глаза. (*Пауза.*) Но вам было бы удобней, если бы вы прилегли.

Альбертина. Вы думаете?

Марсель. А вы попробуйте.

Альбертина. Но мне же скоро уходить, понимаете.

Она ложится, ничком, рядом с ним, налегая на него плечом.
Слышно, как скрипит, отворяясь, дверь.
Альбертина соскакивает с постели, кидается в кресло.
Входит Франсуаза, вносит лампу. Она застывает на пороге.

Марсель. Лампа? Уже? Не рановато ли?

Франсуаза. Хотите что ли, чтоб я ее обратно унесла?

Альбертина хихикает.

Марсель. Нет. Оставьте тут.

Франсуаза ставит лампу и уходит.
Альбертина неспешно встает, садится на постель, потом вытягивается подле Марселя.

Марсель. Едва ли я поборю искушение вас поцеловать.
Альбертина. Ну, так и зачем зря пыжиться.

Он привлекает ее к себе.

224. Экстерьер. Пляж. Бальбек. День. 1898.
Альбертина на фоне неба и моря.Она хохочет.

225. Интерьер. Спальня Марселя. Сумерки. 1900.
Марсель привлекает к себе Альбертину.
Ее щека, нежная, зардевшаяся, — у самых его глаз — уже не кажется такой гладкой.
Их губы встречаются. Темнота.
После долгого поцелуя он шепчет.

Марсель. А в Бальбеке — тогда — почему вы мне не позволили вас поцеловать?
Альбертина (*шепчет*). Ну, я же вас не знала как следует.

226. Марсель с Альбертиной целуются.
Она склоняется над ним, на него ложится.
Камера показывает только их головы.
Вдруг он крепко ее стискивает. Они замирают оба.

227. Постель под другим углом зрения.
Они лежат вместе.
Лицо Альбертины — размаянное, кроткое, отрешенное.

Марсель. Вам пора?
Альбертина. Нет-нет, еще куча времени. (*Разглядывает его.*)
Какие волосы у вас. И глаза. Вы такой милый.

228. Интерьер. В доме Германтов. Бельэтаж. День. 1900.
Герцог Германтский стоит у двери в библиотеку.

Герцог. О, Марсель! Как мило, что вы заглянули.

Пожимают друг другу руки.

Ориана сию минуту будет.

Входят в библиотеку.

229. Интерьер. Библиотека. День.

Герцог. Она переодевается. Мы обедаем у мадам де Сен-Эверт, потом отправляемся на грандиозный вечер у моего кузена, принца Германтского. А потом, уже ближе к полуночи, нам придется тащиться домой и опять пере-

одеваться для очень важного бала-маскарада у маркизы д'Арпажон. Мне — Людовиком Одиннадцатым, Ориане — Изабеллой Баварской. Вы знакомы с этим молодым человеком, Шарль?

Марсель оборачивается и видит Сван в дальнем углу библиотеки.
Сван к нему подходит. Ему пятьдесят два года. У него изможденное лицо.
Сван с сомнением смотрит на Марселя. Они пожимают друг другу руки.

Сван. Здравствуйте.
Марсель. Я поражен тем, что вы меня помните, мсье.
Сван. Конечно, помню. Конечно, помню. Как ваши все? Здоровы, благополучны?
Марсель. Да, да, спасибо.

Сван в светло-сером сюртуке, в белых перчатках с черными прошвами, в руках у него серая шляпа с очень широкими полями, отделанными по исподу зеленой кожей.

Герцог. Вот вы, Шарль, знаток. Мне нужно ваше мнение. (*Подводит их обоих к картине.*) Ну, что скажете? Сменял недавно на парочку Моне. Не исключено, что Вермеер, по-моему. А ваше какое мнение?
Сван. Трудно сказать.
Герцог. Да ладно вам, всем известно, какой вы в этом деле дока. Вы аж книгу пишете про Вермеера, верно?
Сван. Ну, не то чтобы книгу... скорей это статья, об одной-единственной картине.
Марсель. "Вид Дельфта"?
Сван. Да.
Марсель. Про этот отрезок желтой стены[1].
Сван. Да.
Герцог. Отрезок? Что еще за отрезок?

Только теперь Сван вдруг узнает Марселя.
Марсель оборачивается к герцогу.

Марсель (*герцогу*). По-моему, это самая замечательная картина на свете.
Герцог. Ну, наверно, я ее видел. Однако же, Шарль (*указывает на картину на стене*), что вы скажете вот об этом?

1. Искусствоведам не удалось уточнить, о каком именно отрезке желтой стены идет речь в романе Пруста. Тем не менее он играет важную роль лейтмотива, как и соната Вентейля. В "Пленнице" есть эпизод: Бергот (вымышленный великий писатель, не попавший в сценарий) умирает в музее от невыносимого волнения, налюбовавшись этим отрезком желтой стены.

Сван. Что это недобрая шутка.
Герцог. О? Да ну?

Входит Герцогиня. На ней платье из красного атласа, по подолу расшитое стеклярусом, страусово перо в волосах.

Герцогиня. Шарль! Марсель! Как дивно! Такая жалость, что нам надо уходить. Званые обеды — тоска смертная. Нет, правда, иной раз буквально кажется, что лучше умереть. Хотя умирать — возможно, еще бóльшая тоска, кто знает? (*Смотрит на шляпу Свана.*) Как это мило — шляпа, отделанная зеленой кожей! Но у вас, Шарль, все всегда прелестно, что бы вы ни надели, что бы ни сказали, все, что вы читаете, все, что вы делаете. Да, кстати. Мы с Базеном подумываем, не махнуть ли нам в Италию, или на Сицилию, на всю следующую весну. Не присоединитесь? Это бы так скрасило нашу жизнь. Я уж не говорю об удовольствии вас видеть, но вы же кучу разных вещей нам разобъясните. И не спорьте. Вы знаете все.

Сван. Боюсь, у меня не получится.

Герцог. Какая жалость.

Герцогиня. А любопытно все же, каким манером вам удалось предугадать на десять месяцев вперед, что у вас что-то там не получится.

Сван. Я не совсем здоров.

Герцогиня. Да, вы что-то бледный, правда. Но я же не на той неделе вас приглашаю, а чуть ли не через год!

Входит лакей.

Лакей. Карета подана, Ваша Светлость.

Герцог. Идемте, идемте, Ориана. Мы опаздываем.

230. Интерьер. В доме Германтов. Лестница.
Все спускаются по ступеням.

Герцогиня. Но все-таки — в двух словах объясните мне, Шарль, почему это вы не сможете поехать с нами в Италию.

Сван (*мягко*). Потому что к той весне меня уже давно не будет в живых. Доктора говорят, что мне всего три-четыре месяца осталось.

Лакей отворяет дверь. Герцогиня замирает на ступенях.

Герцогиня. Да что вы?

231. Экстерьер. Двор Германтов. Карета.
Герцогиня, Сван и Марсель на крыльце.
Герцог возле кареты.

Герцогиня. Вы шутите.

Сван. Да уж, в прелестном вкусе была бы шуточка. Простите... Но раз уж вы сами спросили... Но вы опаздываете, не хочу вас задерживать.

Герцогиня. Подумаешь, ну и опоздаем.

Герцог. Ориана, вы не хуже меня знаете, что мадам де Сен-Эверт требует, чтобы за стол садились ровно в восемь. Простите, Шарль, но сейчас уже без десяти восемь, а Ориана славится своими опозданиями.

Герцогиня (*Свану*). Я просто не могу поверить. Нам нужно спокойно обо всем поговорить. Приходите завтракать, ну, когда хотите, в любой день. И мы все обсудим. (*Ставит ногу на ступеньку кареты.*)

Герцог. Ориана, да вы что? Господь с вами! Вы в черных туфлях! С красным платьем! Идите скорей наверх и наденьте красные, ради всего святого!

Герцогиня. Но Базен, вы же сами говорите, что мы опаздываем.

Герцог. Опаздываем — не опаздываем, какая разница? Мы, кстати, и не опаздываем. А главное — ну, невозможно являться к мадам де Сен-Эверт в красном платье и черных туфлях.

Герцогиня уходит в дом.

Герцог (*Свану и Марселю*). Черные туфли с красным платьем!

Сван. А по мне, так вовсе недурное сочетание.

Герцог. Не стану с вами спорить, но явно предпочтительней, чтоб туфли были к платью в тон, это глубочайшее мое убеждение. Я умираю с голоду. Завтракал кошмарно. Ну а вы, Шарль, не верьте вы ни единому слову из того, что они вам наболтают, эти ваши доктора. Вы еще всех нас похороните.

232. Марсель смотрит на Свана.

233. Сван бросает беглый взгляд на Марселя.

234. Интерьер. Бальный зал. Казино в Бальбеке. 1901. (Беззвучный кадр.)
Альбертина и Андре танцуют вдвоем.

235. Интерьер. Вестибюль "Гранд-отеля". Бальбек. 1901.
Марсель (21) вместе с лифтером ждет лифта.
Голос Альбертины за кадром.

Альбертина (*нежно*). О, это рай, рай.

236. Интерьер. Номер Марселя. Отель в Бальбеке. День. 1901.
Дверь затворяется. Марсель — один.
Он наклоняется, чтобы расшнуровать ботинки.
И вдруг застывает, не разгибаясь.

237. Крупный план. Марсель.
Лицо, полное печали.
И звуковым сопровожденьем — тихий стук в стену, три раза.

238. Интерьер. Номер Марселя. На другую ночь.
Марсель, в халате, сидит неподвижно в кресле у окна.
Над морем ширится полоса рассвета.
Простыни измяты.
Он сидит неподвижно.
Слышится осторожный стук в дверь.
Он вскидывает взгляд.
Дверь отворяется. Входит Мать.
Седеющие волосы растрепаны.
Она в бабушкином халате, и в первый миг — неотличима от нее.
Марсель смотрит на нее — оторопело.

Мать. Ты что на меня так смотришь? (*Ласково.*) А-а. Да. Совсем я на нашу бабушку стала похожа. (*Подходит к нему.*) Ты в кресле — почему? Что с тобой? Что-то случилось?

Она обнимает его. Он плачет.

239. Интерьер. Номер Марселя. Утро. Дверь.
Дверь отворяется. Франсуаза.

Франсуаза. Там мадмуазель Альбертина вас спрашивает.

240. Интерьер. Номер отеля.
Марсель у окна, смотрит наружу.
Фотография Бабушки, забранная в рамку и стоящая на шкафчике, входит в кадр.
Марсель оборачивается.

Франсуаза. К вам — мадмуазель Альбертина.
Марсель. Скажите ей, что я не смогу ее принять.

Франсуаза уходит.
Марсель долго смотрит на фотографию.

241. Интерьер. Номер отеля. День.
Альбертина и Марсель сидят вдвоем.

Альбертина. Ну а хотите, мы каждый день будем с вами встречаться?
Марсель. Нет. Я не могу. Мне... не очень хорошо. Но мы будем видеться... время от времени.

Альбертина. Я, когда только захотите, к вам приду. И останусь, сколько захотите.

242. Интерьер. Номер Марселя. На другой день.
Альбертина, уже в другом платье, лежит на постели в объятиях Марселя.
Вдруг она смотрит на свои часики, вскакивает, бежит к зеркалу, расчесывает волосы.

Альбертина. Мне надо бежать.
Марсель. Как? Почему?
Альбертина. Да так, надо быть в пять часов в одном месте.
Марсель. Где?
Альбертина. Тетину подругу надо навестить. В Энфревиле.
Марсель. Но когда пришли, вы мне ничего не сказали.
Альбертина. Ну, огорчать вас не хотела. К ней можно каждый день с пяти часов. Я не могу опаздывать.
Марсель. Но если она принимает каждый день, почему вам уж так необходимо к ней идти именно сегодня?
Альбертина. Она меня ждет. И я тетушке пообещала.
Марсель. Но какая разница — сегодня, завтра?
Альбертина. Ну... вообще-то я уговорилась там встретиться с подружками. Чтоб не так скучно было.
Марсель. А-а. И вы, значит, готовы мне предпочесть эту скучную даму и ваших подружек?
Альбертина. Я обещала девочек подбросить. А то им обратно придется пешком тащиться.
Марсель. Но поезда из Энфревиля ходят до десяти вечера.
Альбертина. Так-то оно так, да вдруг она их ужинать усадит.

Пауза.

Марсель. Ну хорошо. Послушайте. По-моему, мне не мешает глотнуть свежего воздуха. Я еду с вами, просто прогулки ради. В дом я не войду. Только доведу вас до дверей.

Альбертина во все глаза смотрит на него и молчит.

Марсель. Нет, правда, мне подышать хочется.
Альбертина. А тогда — пошли лучше в другую сторону. Там красивее.
Марсель. В другую сторону? Но вы же тетушкину подругу обещали навестить?
Альбертина. А-а, да ну ее, неохота.
Марсель. Ну, что за глупости. Вы обещали. Она вас ждет.
Альбертина. Да она и не заметит, есть я, нет меня. Завтра могу пойти, на той неделе, еще через неделю, ей без разницы.

Марсель. А ваши подружки?

Альбертина. А что им? И пешком дойдут, только полезно будет.

Он пристально ее разглядывает.

Марсель. Я с вами не поеду.

Альбертина. А это еще почему?

Марсель. Вы не хотите, чтобы я с вами ехал.

Альбертина. Да вы что?

Марсель. Потому что вы лгунья.

Альбертина. Ну вот! Ой, ну надо же! Я все свои планы перекраиваю, только чтоб провести с ним весь долгий, чудный вечер наедине, и — на тебе, здрасте, в ответ такое оскорбленье! Жестокий. Я не желаю вас больше видеть. Никогда.

Марсель. Может, оно бы и к лучшему.

Альбертина смотрит на свои часики.

Альбертина. А раз так, я лучше тетину подругу навещу. (*И — упархивает за дверь.*)

243. Экстерьер. Парижская улица. Ночь. 1888.
На переднем фоне Сван, он смотрит на дом Одетты, немой, темный дом.

244. Экстерьер. Бальбекский пляж. Ночь. 1901.
Все залито золотым лунным светом. Камера скользит по дюнам. В песчаной изложине — два тела, сплетенные, сведенные лаской.

Голос Альбертины. О, моя радость, моя радость.

245. Экстерьер. Набережная. Бальбек. День. 1901.
Марсель идет в сторону казино.
Его окликает доктор Котар.

Котар. Здравствуйте!

Марсель останавливается.

Припоминаете меня? Доктор Котар. Пользовал вашу Бабушку. Безрезультатно, должен, увы, признаться. Ну вот, ну вот.

Марсель (*пожимая ему руку*). Да-да, ну, как же.

Котар. Я вот направляю свои стопы к Вердюренам. Они здесь на лето сняли дом. В Ля Распельер. А почему бы и вам ко мне не присоединиться? Они будут в восторге.

Марсель. Но я тут должен встретиться кое с кем в казино.

Котар. А-а. Ну, тогда и я с вами — заскочу ненадолго, если не имеете возражений. Поезд у меня только в шесть.

Они бредут вместе в сторону казино.

Но вы как-нибудь загляните в Ла Распельер, загляните, да, и не откладывайте. У Вердюренов, знаете ли, исключительное положение в свете. У них бывают самые сливки общества. Кстати, вам известно, что у мадам Вердюрен, говорят, по меньшей мере тридцать пять миллионов? Тридцать пять миллионов, что вы на это скажете! И она, конечно, столько сделала для искусства, она исключительно много сделала. Вы ведь и сами пописываете, не правда ли? Ну, так тем более она вас встретит с распростертыми объятиями.

246. Интерьер. Казино. Бальбек. Бальный зал.
В зале ни единого мужчины.
Несколько девушек сидят за столиками, пьют. Одна наигрывает на рояле вальсок.
Несколько пар танцуют — девушки друг с дружкой.
Альбертина и Андре танцуют вдвоем.
Марсель и Котар смотрят на них, мешкая на пороге.

Марсель. А красиво они танцуют, правда? Девушки?

Котар. Напрасно родители взрослых дочерей сквозь пальцы смотрят на подобные наклонности. Я бы свою дочь к подобному заведению на пушечный выстрел не подпускал. (*Указывая на Альбертину и Андре.*) Вот, изволите ли видеть, полюбуйтесь на эту парочку. Грудь является у женщины эрогенной зоной, факт, увы, недостаточно широко известный. А эти две буквально притиснулись грудями. Полюбуйтесь.

Альбертина и Андре танцуют, тесно прижимаясь друг к дружке. Андре что-то шепчет Альбертине, Альбертина хохочет. И они слегка отстраняются друг от друга.

247. Интерьер. Бальный зал.
Марсель сидит за столиком с Андре у зеркальной стены. За соседним столиком — Жизель, Альбертина, Розамунда. Альбертина сидит спиной к залу.
Андре буквально выворачивает шею, глядя на двух дам, пока те проходят по залу и усаживаются.
Марсель следит за ее взглядом.

Марсель. На что это вы так смотрите?

Андре. На этих баб.

Марсель. Которых?

Андре. Да вон. Знаете, кто это?

Марсель. Нет.

Андре. Леа, актриса. И подруга ее. Они вместе живут, в открытую. Позорище!

Марсель. О!.. И вы, значит, не одобряете подобных вещей?

Андре. Я? Да я таких вещей терпеть не могу. Тут я — как Альбертина. Мы с ней обе терпеть это всё не можем.

Леа что-то тихонько говорит своей подруге, та слушает серьезно, без улыбки.

248. Затылок Альбертины.
Жизель шушукается с Розамундой.
За ними, в зеркале — невнятным промельком — лицо Альбертины.

249. Интерьер. Номер Марселя. Гостиная. День.
Входят Марсель и Альбертина.
Он прикрывает за собою дверь.
Она начинает говорить — с порога.

Альбертина. Ну, что это вы такое против меня затаили?

Марсель подходит к окну, сразу от него отворачивается, садится на диван, строго смотрит на Альбертину.

Марсель. И вы, в самом деле, хотите, чтоб я сказал вам правду?
Альбертина. Да. Хочу.
Марсель (*очень тихо*). Мне нравится Андре... очень. И всегда нравилась. Ну вот. Это правда. Мы с вами, надеюсь, останемся друзьями, но не больше. Когда-то я чуть было не влюбился в вас, но это время... не воротишь. Простите меня за откровенность. Правда всегда неприятна... для кого-то. Я люблю Андре.
Альбертина. Понятно. На вашу откровенность я не в обиде. Понятно. Но я просто хотела бы знать, что я вам сделала.
Марсель. Сделали? Да ничего вы мне не сделали. Я же вам объясняю...
Альбертина. Нет, я сделала, сделала, ну, или вы так считаете.
Марсель. Почему же вы не слушаете?
Альбертина. Почему же вы не можете мне прямо сказать?

Молчание.

Марсель. До меня дошли слухи.

Она очень внимательно на него смотрит.

Слухи... о вашем образе жизни.
Альбертина. О моем образе жизни?
Марсель. Я испытываю глубокое отвращение к женщинам... запятнанным этим пороком. (*Пауза.*) И, понимаете, я слышал, что ваша... сообщница... — Андре, и, поскольку Андре — женщина, которую я люблю, вы можете себе представить мое огорчение.

Альбертина смотрит на него, не мигая.

Альбертина. И кто ж вам такую бредятину наплел?
Марсель. Этого я не могу вам сказать.
Альбертина. Мы с Андре обе терпеть не можем эти вещи. По-нашему, так это прямо гадость.
Марсель. Значит, вы утверждаете, что это неправда?
Альбертина. Была бы правда, я бы вам призналась. Не стала бы я вам врать. Зачем мне вас обманывать? Но, говорю вам, — это выдумка сплошная.
Марсель. И вы в этом можете поклясться?
Альбертина. Клянусь. (*Подходит к нему, садится рядом с ним на диван. Тихонько.*) Клянусь. (*Берет его за руку.*) Глупенький. (*Гладит его по руке.*) И про Андре насочинял... (*Осторожно прикасается к его лицу.*) Глупенький. Я же ваша Альбертина. (*Гладит его по лицу.*) И вы же рады, правда, вы рады, что я тут, с вами... рядышком сижу?
Марсель. Да.

Она пытается его поцеловать. Рот у него плотно сжат.
Она языком проводит по его губам.

Альбертина. Ну, откройте ротик. Откройте ротик, злючка. (*Вынуждает его разжать губы, целует его, валит на диван.*)

250. Интерьер. Палата в санатории. 1917. День.
Марсель (37) сидит за письменным столом, недвижный, как сова. Пустыня письменного стола — ни единой бумаги.
За кадром слышится голос Бабушки.

Бабушка (*голос за кадром*). Ну, как тебе работается? (*Пауза. Нежно.*) Ах, прости, прости, больше не буду приставать.

251. Экстерьер. Пляж. Бальбек. День. 1901.
Марсель с Матерью сидят рядом в шезлонгах.

Мать. Тебе, по-моему, следует знать, что альбертинина тетя думает, что ты намерен жениться на Альбертине.
Марсель. О?
Мать. Ты на нее уйму денег тратишь. Вот они и сочли, естественно, что это была бы прекрасная партия, то есть для нее прекрасная.

Пауза.

Марсель. Ну, а ты сама? Что ты о ней скажешь?
Мать. Об Альбертине? Ну, ведь не мне на ней жениться, правда? И зачем я буду вмешиваться в твои дела, сам посуди, что́ бы сказала на такое твоя Бабушка? Но, если она может составить твое счастье...
Марсель. Она мне дико надоела. И вовсе я не собираюсь на ней жениться.

Мать. А тогда тебе бы, знаешь, лучше пореже с нею видеться.

252. Экстерьер. Вокзал в Донсьере. Платформа. День.
Сен-Лу (23) стоит на платформе.
Он в мундире и держит на поводке маленькую собачку.
Подкатывают дачные вагоны.
Марсель, высунувшись из окна, машет ему рукой.
Поезд останавливается. Марсель спрыгивает на платформу.
Они пожимают друг другу руки.

Сен-Лу. Вот, твоя телеграмма подоспела. Рад, рад тебя видеть.
Марсель. Я, знаешь, подумал, как приятно будет повидаться, пусть даже на пять минут.
Сен-Лу. Гениальная идея!
Марсель (*оборачиваясь к вагону*). Альбертина, выйдите, познакомьтесь с Робером.

Альбертина ступает с вагона на платформу.

Марсель. Мадемуазель Альбертина Симоне. Маркиз де Сен-Лу.

Сен-Лу склоняет голову в поклоне.

Альбертина. Ой, какой песик чудненький! А как его зовут?
Сен-Лу. Это сучка. Пепи.
Альбертина. Ну, здравствуй, Пепи!
Марсель. Мы едем к Вердюренам. Жаль, ты не можешь присоединиться.
Сен-Лу. Ну, я, наверно, и мог бы — не поехал. Эта их атмосфера меня бесит.

Альбертина играет с собачонкой.
Поводок захлестывается вокруг ног Сен-Лу.
Притягивает к нему Альбертину.

Альбертина. Ой, прошу прощенья! У вас такая чудесная собачка. Ко мне, Пепи!
Марсель. Но почему же, объясни?
Альбертина. Ой, смотрите! Ваша собачка шерсть пооставляла на вашей изумительной форме! Ну, не жуть? Гляньте только на свои брюки! Ах ты гадкая маленькая собачка!
Сен-Лу. Это почистят. (*Марселю.*) У них там секта. (*Улыбается.*) Гадкая маленькая секточка. Со своими они — сахар медович, всех прочих — презирают. Нет, это не для меня.

Начальник станции свистит в свисток.

Марсель. Ну, нам пора.
Альбертина. До свиданья, собачечка, до свиданья. Как, вы сказали, ее зовут?
Сен-Лу. Пепи.

Все пожимают друг другу руки.

253. Экстерьер. Дорога на Ля Распельер.
В автомобиле. За рулем ШОФЕР, ШАРЛЮ и МОРЕЛЬ на заднем сиденье.
У обоих — ничего не выражающие лица.
МОРЕЛЮ двадцать один год, и он очень хорош собой.

254. Интерьер. Ля Распельер. Гостиная. Закат.
На редкость просторная гостиная. Композиции из только что срезанных трав, маков, полевых цветов аукаются с тонами и мотивами настенной росписи. Громадные окна смотрят свысока на окружные террасы.

МАДАМ ВЕРДЮРЕН. Ах, сегодня у нас будет такой музыкант, ну такой, ну просто изумительный музыкант! Это мы с мужем, главное, его открыли. Морель. У мальчика великое будущее. К сожалению, за ним увязался старинный друг семейства, что ли. Ничего не попишешь, придется его терпеть. Такой барон де Шарлю.

Мадам Вердюрен (59) подплывает к группке, состоящей из МАРКИЗЫ И МАРКИЗА КАМБРЕМЕР, МАДАМ КОТАР, МЕСЬЕ ВЕРДЮРЕНА И АЛЬБЕРТИНЫ.
Альбертина — изысканно нарядна.
БРИШО (64), КОТАР (57) и МАРСЕЛЬ стоят отдельно, в стороне.
Бришо — полуслепой.

БРИШО (*Котару*). Слыхали новость? Дешамбр-то умер.
КОТАР. Правильно. Умер. Печень. (*Марселю.*) Дешамбр был любимый пианист мадам Вердюрен. И совсем еще молодой человек, понимаете ли.
БРИШО. Ну, не то чтобы уж очень молодой. Он еще играл бывало эту сонату Вентейля для Свана, помните, давным-давно?
КОТАР. Правда? Нет, что-то не припоминаю.
БРИШО. Бедняга Сван.
КОТАР. А что со Сваном?
БРИШО. Он умер, мой любезнейший. Уж месяца два, как умер.
КОТАР. Да неужели? А мне — ну хоть бы слово кто сказал. Господи! Мрут все, понимаете, как мухи.

Мсье Вердюрен (61) подходит к ним.

БРИШО (*Вердюрену*). Какое ужасное известие — о Дешамбре!
МСЬЕ ВЕРДЮРЕН. Да, но теперь-то уж что, слезами горю не поможешь. Говори о нем не говори, его не воскресишь, верно? И ради всего святого, умоляю, только не заговаривайте о Дешамбре с мадам Вердюрен. Она безумно чувствительная, до болезненности. Она чуть не плакала, узнав о его кончине.

Котар. Да неужели? (*Через всю гостиную смотрит на Камбремеров. Вердюрену*) И вы, кажется, сказали, что эти двое — маркиз с маркизой?

Мсье Вердюрен. Да, ну и что такого? (*Марселю.*) Мы у них сняли на лето этот дом. Они ужасные зануды, но в кои-то веки пришлось их пригласить. Простая вежливость.

Котар (*бормочет про себя*). Маркиз с маркизой. Н-да-с! (*Марселю.*) По ним разве скажешь? И кого только здесь ни встретишь, знаете ли.

Лакей отворяет дверь.

Лакей. Мсье Морель и барон де Шарлю.

Вердюрены идут встречать Мореля и Шарлю.
Глаза Мореля и Марселя на миг встречаются.
И видно, что они друг друга знают.

255. Альбертина одиноко стоит у окна.
На заднем фоне, в глубине гостиной Морель знакомит Шарлю с Вердюренами.
Альбертина смотрит на Мореля.
Потом резко отворачивается и упирает взгляд в окно.

256. В дверях столовой.
Мадам Вердюрен шепчется с мужем.

Мадам Вердюрен. Так мне с бароном входить?

Мсье Вердюрен. Да ты что! Камбремер — маркиз, Шарлю — барон. Маркиз главней барона. Так? Нет-нет, тут уж я уверен на все сто. Камбремер должен сидеть за столом от тебя по правую руку. С ним и входи.

257. Интерьер. Столовая.
На камеру — к столу — через всю столовую — надвигается шествие; его возглавляет мадам Вердюрен, повиснув на руке маркиза де Камбремера (55). На буфете стоит блюдо с громадной рыбиной. Маркиз де Камбремер, проходя мимо, не в силах от нее оторвать очарованных глаз.

Маркиз де Камбремер. Да, отличное животное, доложу я вам.

Гости рассаживаются в предуказанном порядке.
Мадам Вердюрен садится во главе стола, Маркиз — по ее правую руку, Марсель по левую.
Далее, левей Марселя, сидят: мадам Котар, Бришо, Морель и Шарлю.
Справа от маркиза де Камбремера — Альбертина, Котар, маркиза де Камбремер.
Место мсье Вердюрена — напротив жены, на нижнем конце стола.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Маркиз де Камбремер (*обращаясь к мадам Вердюрен*). Я, знаете, чувствую себя здесь совсем как дома.

Мадам Вердюрен. Но вы, по-моему, могли бы и отметить кой-какие весьма существенные перемены. Тут, прямо в столовой, торчали эти отвратные плюшевые креслица, так я, должна признаться, мигом их сослала на чердак... (*Берет кусок хлеба, надкусывает и бормочет с набитым ртом.*)...хотя для них и это слишком жирно.

258. Маркиза де Камбремер (50), услышав это замечанье, каменеет.
Она пышна не в меру.

Котар (*маркизе де Камбремер*). Роскошный дом, роскошный дом, а?

Маркиза де Камбремер. Это наш дом.

259. Морель смотрит через стол на Альбертину.

260. Альбертина смотрит через стол на Мореля.

261. Марсель смотрит, как Альбертина смотрит на Мореля.

Котар (*Марселю, голос за кадром*). Когда вы оказываетесь на относительно большой высоте, как, например, здесь, способствует ли данная перемена местности учащению ваших приступов удушья?

Марсель. Нет.

262. За столом.
Подают ту самую огромную рыбину.

Маркиз де Камбремер (*встрепенувшись*). Приступы удушья? У кого это приступы удушья?

Марсель. У меня. Время от времени.

Маркиз де Камбремер. Нет, правда? Да неужели? Даже не могу вам передать, какой это для меня сюрприз! Понимаете ли, у моей сестры — та же самая история. Она страдает приступами удушья вот уже много лет. Я должен ей рассказать, что познакомился с ее товарищем по несчастью. Как ей будет приятно!

263. Шарлю и Морель.
Морель смотрит на Альбертину.
Шарлю смотрит на Мореля.

Мсье Вердюрен (*голос за кадром, шепотом, на ухо Шарлю*). Я, конечно, с первых слов, которыми мы обменялись, догадался, что вы — свой брат.

Шарлю (*вздернув брови, окидывая мсье Вердюрена взглядом*). Прошу прощенья?

264. Мсье Вердюрен и Шарлю.

Мсье Вердюрен. То есть я хочу сказать, я ж понимаю, до какой степени вам плевать на все такое подобное.

Шарлю. Я не вполне улавливаю вашу мысль.

Мсье Вердюрен. Я имею в виду тот факт, что мы отдали пальму первенства маркизу. Ну, что мы посадили маркиза по правую сторону от мадам Вердюрен. Я лично ни малейшего значения не придаю дворянским титулам, но вы же сами, конечно, понимаете, что поскольку мсье Камбремер — маркиз, а вы всего-навсего барон...

Шарлю. Простите меня великодушно. Но я к тому же герцог Брабантский, и демуазо Монтаржийский, принц д'Олерон, де Каренси, де Виареджи, де Дюн. Однако вы, пожалуйста, не огорчайтесь. В данном случае это ни малейшего значенья не имеет.

265. Интерьер. Гостиная. После обеда.
Камбремеры шепчутся.

Маркиза де Камбремер. Они весь дом нам разорили, просто опоганили. Но я нисколечко не удивляюсь. Разве можно ждать хорошего вкуса от бывших лавочников, а кто же они еще?

Маркиз де Камбремер. Ну, канделябры, на мой взгляд, — вполне.

Маркиза де Камбремер. По-моему, надо им повысить ренту.

266. Интерьер. Гостиная.
Морель играет на скрипке, Шарлю ему аккомпанирует на рояле.
Музыка прекращается. Возгласы "Браво!", "Изумительно!" и прочее в том же духе.
Мадам Котар (53) спит в кресле.
Шарлю оборачивается к Марселю.

Шарлю. Он играет, как бог, вы согласны?

Мадам Вердюрен (*Морелю*). Ну, пожалуйста, ну, побалуйте нас еще немножечко.

Морель. Простите, не могу. Мне скоро придется уйти.

267. Крупный план. Сидящая Альбертина.

268. Гостиная.

Котар (*жене*). Леонтина, ты храпишь.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Мадам Котар (*слабым голосом*). Я слушаю мсье Свана, друг мой.

Мадам Вердюрен. Она с духами общается, доктор, причем с довольно таки сомнительными духами.

Котар. Мсье Свана! (*Вопит.*) Леонтина! Да возьми же ты себя в руки!

Мадам Котар (*бормочет*). Какая теплая, какая приятная ванна... (*Вдруг, рывком распрямляется в кресле.*) О, Боже милостивый! Что это я, что я такое говорю, думала про свою шляпку, а потом — раз, ни с того ни с сего, кажется, вздремнула, а все этот камин проклятый.

Котар (*вопит*). Ну где, где ты здесь видишь камин! Сейчас лето в самом разгаре! (*Остальным.*) И красная вся, как старая свекла!

269. Морель лениво потягивает питье из бокала.
Он сидит в кресле рядом с Альбертиной.
Они смотрят в разные стороны.

270. Гостиная.
Шарлю и Марсель смотрят оба в сторону Мореля.

Шарлю. Я из него великого музыканта сделаю.

К Морелю подплывает мадам Вердюрен.

Мадам Вердюрен. Ах, мой Моцарт! Мой юный Моцарт! Не желаете ли у нас переночевать? У нас есть такие дивные комнаты, с видом прямо на море.

Шарлю (*на нее надвигаясь*). Это исключено. Он должен вернуться к себе и спать в своей кроватке, как положено хорошему мальчику, благовоспитанному и послушному.

Мадам Вердюрен опускает взгляд на сидящую рядом Альбертину.

Мадам Вердюрен. Какое на вас чудненькое платьице, милочка!

Альбертина. Спасибо, мадам.

Мадам Вердюрен. Не желаете ли у нас переночевать? Я такую комнату вам покажу, вы будете прямо в восторге.

Марсель (*подходя*). Боюсь, что это невозможно. Мадмуазель Симоне ждет ее тетушка.

Мадам Вердюрен. Вот жалость.

271. Экстерьер. Ля Распельер. Скалы. Ночь.
Шорох волн.
Поодаль — всеми окнами сияющий дом.
Дверь настежь. К фасаду все подают, подают кареты.
Гости стоят, залитые луной. Чуть слышен их отдаленный говор.

Шорох волн.

272. Экстерьер. Перед домом.
Шарлю беседует с Вердюренами и с маркизой де Камбремер.
Марсель стоит с Альбертиной, Морель — в глубине, к ним спиной. Маркиз де Камбремер оборачивается к Марселю.

Маркиз де Камбремер. Вы должны, вы должны нас посетить, и не откладывайте, пожалуйста, это дело в долгий ящик. Обсудите свои приступы удушья с моей сестрой. Я уверен, ей будет очень приятно.

273. Интерьер. В вагоне. Дачный поезд из Ля Распельер. Ночь.
Марсель с Альбертиной, одни.

Альбертина (*зевая*). Какой приятный дом. Я получила удовольствие, нет, правда.
Марсель. Убитый вечер. Пустая трата времени.
Альбертина. Нет, а я дивно провела вечер.

Пауза.

Марсель. А что вы скажете об игре Мореля?
Альбертина. О... он играл прекрасно.
Марсель (*резко*). Его отец служил в лакеях у моего дяди.
Альбертина. Правда? Ну, а все равно он играл прекрасно.
Марсель. Как вы могли так недостойно себя вести с Сен-Лу?
Альбертина. С Сен-Лу? А что такое?
Марсель. Вы об него терлись, вы с ним флиртовали. А что, по-вашему, вы делали?
Альбертина. А-а. Так я ж это нарочно. Мне не хотелось, чтобы он подумал, что мы с вами... ну, совсем близкие друзья. Но вообще-то, вовсе я с ним и не флиртовала, я флиртовала с его песиком.
Марсель. Вы разве не слышали, что он сказал? Собака у него — сучка.
Альбертина. А-а.

Молчание.
Альбертина смотрит в окно.

Марсель. Я должен с этим покончить. Давно пора с этим разделаться. (*Смотрит в затылок Альбертине, бормочет.*) Пустая трата времени. (*Пауза.*) Есть, например, одна вещь, которую я давно хотел у них выяснить, да разве у них выяснишь.
Альбертина. Что выяснить?

Марсель. Вам это неинтересно. (*Легкая пауза.*) Насчет одного композитора. Они когда-то его откопали, с ним носились. Он написал одну сонату. И хочется выяснить, не написал ли он еще что-нибудь.

Альбертина. Что за композитор?

Марсель. Ну, если я вам скажу, что его фамилия Вентейль, вас это сильно обогатит?

Альбертина. Вентейль? Интересно.

Он бросает на нее острый взгляд.

Помните, я как-то вам рассказывала про одну подругу, старше меня, которая была мне как сестра, как мать, и с ней я провела лучшие дни моей жизни, когда-то, в Триесте?

Марсель (*медленно*). Нет. Не помню.

Альбертина. Ну, как же. Вообще-то мы с ней договорились через несколько недель встретиться в Шербуре и вместе отправиться путешествовать. Ну вот, и эта женщина — самая любимая, самая близкая подруга дочки Вентейля. Вообще-то, я эту дочку Вентейля знаю почти так же близко, как и эту подругу. Я даже их всегда своими старшими сестрами называю.

Марсель на это ничего не отвечает. Поезд катится, катится. Молчание.

274. Интерьер. Отель. Номер Марселя.
Мать сидит, Марсель стоит.

Марсель. Знаю — то, что я сейчас скажу, тебя огорчит. Но я должен вернуться в Париж. И я хочу взять с собой Альбертину, чтоб она осталась, чтоб жила моей гостьей у нас в квартире. Это совершенно необходимо, и — пожалуйста, лучше не будем спорить, мама, потому что я все продумал, все решил окончательно, и во второй раз менять свое решение я не стану, и потому что иначе я жить не смогу — мне нужно, мне совершенно необходимо жениться на Альбертине.

275. Лицо Матери.

276. Мадемуазель Вентейль подбегает к окну и затворяет ставни.

277. Одетта наигрывает сонату Вентейля. Сван слушает.

278. Экстерьер. Поле. День.
Лошадь без всадника скачет от камеры прочь.

279. Интерьер. Библиотека в парижской квартире Марселя. Ночь. 1902.
Стены увешаны коврами.
Альбертина спит в постели.
Марсель стоит и смотрит на нее.

280. Интерьер. Кухня.
Охапка жасмина лежит на кухонном столе.

281. Интерьер. Библиотека (она же комната Альбертины). Ночь.
Альбертина, в ночной рубашке, стоит у открытого окна.

282. Интерьер. Квартира Марселя. Коридор. Утро.
По коридору, с подносом, проходит Франсуаза.
У двери библиотеки она останавливается, стучится.

Франсуаза. Ваш кофий, мадемуазель Симоне.

283. Интерьер. Две смежные ванны.
Матовое стекло.
За этим стеклом — невнятный очерк Альбертины, растирающейся полотенцем.
Она что-то тихонько мурлычет себе под нос.
Марсель — в смежной ванной — слушает.
И улыбается.

284. Интерьер. Комната Марселя. Утро.
Он лежит в постели. Входит Альбертина.

Альбертина. Доброе утро! (*Садится к нему на постель, наклоняется. Они целуются.*) Какая щечка нежная. Никак побрились.
Марсель. Угу. А потом снова лег.
Альбертина. Вот лентяй. Плохо спали?
Марсель. Хуже некуда.
Альбертина. Нездоровится?
Марсель. Не то чтобы. Но как-то я не совсем в форме. Сегодня лучше полежу.
Альбертина. Бедненький вы мой.
Марсель. Скоро Андре придет, да? И вас куда-то вытащит?
Альбертина. Да.
Марсель. И куда?
Альбертина. Ой, я даже сама не знаю. Может, и вы с нами?.. Или — хотите? — я ей скажу, чтоб шла домой, а мы с вами куда-нибудь закатимся парочкой.
Марсель. Андре прекрасный друг... и вам, и мне.
Альбертина. Кто ж спорит.
Марсель. И я ей доверяю. (*Пауза.*) Но я неважно себя чувствую, лучше я дома останусь.

Альбертина. И возьметесь за работу, раз мы оставим вас в покое? Попытаетесь, да?

Марсель. Да, да.

Альбертина. А я вам бумагу принесу, и карандашиков, прямо в постельку положу, чтобы вам не вставать. А то — хотите? — я с вами побуду.

Марсель. Если вы побудете со мной — какая же работа?

Альбертина. А-а, значит, я вас буду отвлекать, да? (*Хохочет.*) Бывает, ну, чувствую, вот никуда бы не ходила, лишь бы с вами не разлучаться. Никогда. (*Ласкается к нему.*) Но если вдруг вам захочется, чтоб я ушла, вы только слово скажите, ладно? Так прямо и скажете, да? И я уйду.

Он долго, с сомненьем, на нее смотрит. Она улыбается.

Ну, если ваши родители еще раньше меня отсюда не попросят.

Марсель. Мои родители очень рады, что вы здесь живете, у меня в гостях. Они ничего не имеют против того, чтоб вы здесь жили... вообще.

Альбертина. Ну, и я ничего не имею против.

Марсель. Я даже, может быть, на вас женюсь.

Альбертина. Нет-нет. Ну что вы. Есть столько девушек, красивей и умней, и более подходящих... для вас.

Звонят в дверь.

Альбертина. Ой, это Андре.

285. Интерьер. Библиотека, она же спальня Альбертины. (Все, как в кадре 279.)

Альбертина спит в постели.
Марсель на нее смотрит.
Потом подходит, ложится с нею рядом, вплоть.

286. Их головы.
У Альбертины глаза закрыты. Подрагивают веки.
Марсель с открытыми глазами, нежно приникает, ластится к ней.

287. Интерьер. Комната Марселя. Под вечер.
Дверь открыта. И мы видим через эту дверь, как Андре и Альбертина идут по коридору. Альбертина уходит к себе.
Андре входит к Марселю, притворяет за собою дверь.
Стопочка блокнотов, не тронутая, лежит возле подушки.

Андре. Мы дивно провели время.

Марсель. И куда же вы ездили?

Андре. В Версаль.

Марсель. Встретили кого-нибудь?
Андре. Альбертина старую подругу встретила.
Марсель. Какую?
Андре. Не знаю, школьную подругу какую-то. Имя не упомнила.
Марсель. Но какая она с виду?
Андре. На мышь похожа. Скорее, в общем, страхолюдина.
Марсель. И о чем у них шел разговор?
Андре. Насчет живописи. Типичный школьный лепет.

Пауза.

Марсель. И это все?
Андре. Абсолютно.

288. Альбертина в постели, лежит навзничь, разметав волосы по подушке.

Альбертина. Я ведь до нашей встречи такая темная была, ну просто пень, да? А теперь такая стала образованная, ума поднабралась. А все от кого?

289. Вид на двор из окна в комнате Альбертины. День.
Марсель идет через двор, обнимая охапку жасмина.
В глубине комнаты что-то со стуком падает. Скрип. Шорох. Шелест платья.

290. Интерьер. На лестнице.
Марсель поднимается по ступеням, прижимая к себе цветы. Он вскидывает взгляд.
Из квартиры выходит Андре.

Марсель. Как? Уже вернулись?
Андре. Вот буквально только что вошли. Альбертина решила написать письмо, и я ее оставила, пусть пишет.
Марсель. Письмо? Кому письмо?
Андре. Да тетушке своей.
Марсель. Какая жалость, что вы дверь захлопнули. Я ключ забыл. А Франсуаза дома?
Андре. Нет, за покупками ушла. Это ведь у вас жасмин, да?
Марсель. Да.
Андре. Альбертина не выносит жасмина. Из-за этого запаха, он невозможно резкий.
Марсель. Правда? А я и не знал.
Андре. Такой неотвязный запах. Ну, пока.

Она спускается по лестнице. Марсель звонит.
Дверь открывается мгновенно. На пороге — Альбертина.
В прихожей темно.

Альбертина. Жасмин! Ой! (*И кидается через прихожую, прочь.*)

Марсель. Я его на кухне положу, да?

291. Интерьер. Кухня.
Марсель кладет цветы на стол, а сам возвращается в прихожую.

Голос Альбертины. А я у вас!

Марсель идет к себе в спальню.

292. Интерьер. Спальня Марселя
Альбертина лежит в постели.

Марсель. Простите. Я и не знал, что вы не выносите жасмина.
Альбертина. Все этот запах, исключительно. Он такой прилипчивый. Вы, наверно, весь пропахли. Ой, не подходите, не подходите близко, пока не выветрится.

293. Интерьер. Спальня Марселя. Утро.
Он лежит в постели. Франсуаза ему приносит кофе. Подает его Марселю в постель, но не уходит, мнется, топчется, что-то бубнит себе под нос.

Марсель. Что такое?

Она ходит по комнате, попутно наводя порядок.

Франсуаза. Ох, не оберетесь вы с ней хлопот, с этой вашей.
Марсель. О чем вы?
Франсуаза. Я при вашем семействе, небось, уже сорок лет как состою.
Марсель. Да о чем вы толкуете?
Франсуаза. Сердце вы крушите отцу-матери.
Марсель. Да как вы можете? Родители как раз очень рады, очень рады. Мама в каждом письме пишет.
Франсуаза. Срам вы накличете на этот дом, срам и беду.
Марсель. Ну, довольно!

294. Интерьер. Комната Альбертины. Ночь.
Альбертина спит и что-то бормочет во сне.
Марсель, рядом с нею, силится разобрать слова.

Альбертина. О, моя радость!

Марсель хмурится.

295. Интерьер. Гостиная. Вечер.
Марсель разглядывает рисунки Альбертины.

Марсель. Но это же великолепно!
Альбертина. Ну, прямо уж, великолепно. Вот, если бы я училась рисовать!

Он смотрит на нее.

МАРСЕЛЬ. Но вы ведь учились рисовать, в Бальбеке.
АЛЬБЕРТИНА. Разве?
МАРСЕЛЬ. Как-то вечером. Вы не могли со мной увидеться. И вы сказали, что у вас урок рисования.
АЛЬБЕРТИНА. А-а. Ну да. Так она была совсем никудышная, эта учительница, я начисто про нее забыла. Просто ноль без палочки.

Пауза.

МАРСЕЛЬ. О, а я ведь что? хотел у вас спросить... это так, ерунда, ни малейшего значения...
АЛЬБЕРТИНА. Да?
МАРСЕЛЬ. Вы знакомы с Леа?
АЛЬБЕРТИНА. С Леа?
МАРСЕЛЬ. С актрисой.
АЛЬБЕРТИНА. Нет. Вроде, нет. А что?
МАРСЕЛЬ. Что вы о ней знаете? Что она за женщина?
АЛЬБЕРТИНА. Совершенно порядочная, насколько я слышала.
МАРСЕЛЬ. Мне дали понять совсем другое.
АЛЬБЕРТИНА. Ну, я ничего такого не знаю.

Пауза.

МАРСЕЛЬ. Вы мне не доверяете? Но почему? Вы же знаете, я вас люблю.
АЛЬБЕРТИНА. Я только вам и доверяю. И вы это знаете. И вы знаете, что я вас люблю.

Пауза.

МАРСЕЛЬ. Я вот решил, что не стоит вам заниматься верховой ездой, чересчур опасно. Еще, чего доброго, лошадь понесет, вас сбросит.

Она смотрит на него, едва заметно улыбаясь.

АЛЬБЕРТИНА. И вот я умру — а вы что? Покончите с собой?

296. Интерьер. Спальня Марселя. Ночь.
АЛЬБЕРТИНА в халатике. МАРСЕЛЬ снимает с нее халатик, раскрывает ночную рубашку, разглядывает грудь, нагибается, снимает с нее туфли.
Она с улыбкой, нетерпеливо ему помогает.
На миг перед нашими глазами мелькает голое тело Альбертины.
И она бросается на постель.

297. Крупный план. Голова и плечи Альбертины.
Руки у нее запрокинуты за голову.
298. Крупный план. МАРСЕЛЬ, сверху, смотрит на нее.

Марсель (*нежно*). О, моя радость.

299. Интерьер. Спальня Альбертины. Ночь. (Повторение кадра 281.)
Альбертина в ночной рубашке стоит у открытого окна.

300. Интерьер. Гостиная. Утро.
Марсель и Альбертина у окна.
Крики уличных торговцев снизу залетают в окно.

Альбертина. Ой, вы только послушайте! Что они кричат! Прелесть, да? Устрицы! За устриц все отдать, да мало! Креветки! И от креветок не откажусь!

Марсель. Ну, они хороши, когда свежайшие, как в Бальбеке, а так, за это удовольствие можно жестоко поплатиться.

Альбертина. Слушайте, слушайте! Лук, капуста, морковь, апельсины — все, все хочу! А может Франсуаза нам приготовить морковочку, тушеную в сметане, а? С лучком? И все, что мы слышим, все эти звуки мы слопаем, да? Все эти звуки к нам лягут на тарелки. Вы ей скажете?

Марсель. Да, да.

Альбертина. А еще мороженого хочется, от Ребате[1]. Я бы зашла и купила порцию.

Марсель. И вовсе вам незачем ходить к Ребате. Я вам его в "Ритце" закажу.

Пауза.

Альбертина. Так вы что? Собрались выходить?

Марсель. Ну, может быть, не знаю.

Пауза.

Альбертина. Ой, раз уж вы решили мне заказать мороженое, я знаете какое хочу — такое старинное, в виде дворцов, соборов, церквей, одним словом, всяких-разных монументов. Черносмородиновых или ванильных монументов. И пусть их розовый гранит крошится и тает у меня в горле. А? Ну как? Ловко я выразилась? И я губами сокрушу их колонны, колонны, одну за другой. Венецианские клубничные церкви падут под напором моего языка. И все это я буду глотать, всю эту прохладу, прохладу, прохладу.

1. О Ребате известно только ("Под сенью девушек в цвету"), что "по части мороженого, баваруаза и шербета Ребате великий искусник", что дает нам некоторое право предполагать, что это знаменитый парижский кондитер. (Но нельзя забывать, что, например, знаменитый писатель Бергот и знаменитый художник Эльстир — вымышленные лица.)

301. Интерьер. Коридор. Ночь.
В коридоре темно.
Дверь спальни Марселя открыта.
Он идет по коридору к двери Альбертины.
Останавливается. Прислушивается.
Молчанье.

302. Экстерьер. Пляж в Бальбеке. День.
Альбертина хохочет, очень яркая на фоне неба и моря.

303. Интерьер. Гостиная. Вечер.
Марсель и Альбертина сидят за столом.
На столе кофейные чашки.
Молчание.

Марсель. Вы, по-моему, грустная.
Альбертина. Мне никогда еще не было так хорошо.
Марсель. Вы себя не чувствуете, как птичка в клетке?
Альбертина. Говорю же вам, никогда еще мне не было так хорошо. (*Пауза.*) Завтра мне, наверно, придется к Вердюренам тащиться. В общем-то, неохота, но надо.
Марсель. А что такое?
Альбертина. Ведь я же вам говорила, что мы с Андре на днях случайно наткнулись на мадам Вердюрен, да?
Марсель. Нет. Не говорили.
Альбертина. Нет? Ой, а я думала, что я вам сказала. Ну, и она, в общем, на меня насела, чтобы я к ним зашла как-нибудь на чашку чаю. Мне неохота, но, может, и ничего, проветрюсь. Она и Андре пригласила.

304. Интерьер. Комната Марселя. Вечер.
Марсель у телефона.

Марсель. Андре.
Голос Андре. А! Привет.
Марсель. Вы с Альбертиной идете завтра к Вердюренам?
Андре. Правильно.
Марсель. А зачем?
Андре. Как — зачем?
Марсель. Зачем ей туда идти?
Андре. Мадам Вердюрен пригласила нас на чашку чаю, вот и все. Вполне невинно.
Марселью И вы уверены...

Входит Франсуаза, выдвигает ящик комода, кладет туда стопку рубашек. Он ждет.

Андре. Алло!
Марсель. Да... да... простите...

ФРАНСУАЗА выходит.

И вы уверены, что там не объявится кто-то, с кем она хочет встретиться?

АНДРЕ. Ну кто? Даже себе не представляю.

МАРСЕЛЬ. Я, наверно, с вами пойду.

Пауза.

АНДРЕ. А-а.

305. Интерьер. Комната Альбертины. Вечер.
Входит МАРСЕЛЬ.

МАРСЕЛЬ. Я, наверно, с вами пойду.

АЛЬБЕРТИНА. Куда?

МАРСЕЛЬ. К Вердюренам. Завтра. На чай.

АЛЬБЕРТИНА. А-а. Ну да, конечно, если хотите. Сегодня, правда, жуткий туман. Может, до завтра рассеется. Конечно, было бы в сто раз веселей, если бы и вы туда собрались. Но я и сама вряд ли пойду, в общем-то. Мне к этому платью позарез нужен белый шарф. Может, я этим как раз и займусь.

306. Интерьер. Гостиная. На другой вечер.
МАРСЕЛЬ с АЛЬБЕРТИНОЙ над чашками кофе.
Молчат.

МАРСЕЛЬ. Ну, нашли вы шарф, какой хотели?

АЛЬБЕРТИНА. Нет.

Пауза.

МАРСЕЛЬ. Мне сегодня заметно лучше. Пойду-ка я, что ли, к Германтам или к мадам де Вильпаризи. Сто лет у них не был. А вы? Не хотите?

АЛЬБЕРТИНА. Нет, спасибо. У меня сегодня волосы в кошмарном виде.

Он идет к двери.

МАРСЕЛЬ. Ладно. Пойду, прогуляюсь немножко. Вы здесь будете, когда я вернусь?

Она на него смотрит.

АЛЬБЕРТИНА. Ну, конечно.

307. МОРЕЛЬ настраивает скрипку.

308. ШАРЛЮ встречает гостей.

309. ВЕРДЮРЕНЫ стоят с кислыми физиономиями.

310. Экстерьер. Вечер. Улица. Долгий кадр.
Поодаль проходит Марсель.
Его окликает, к нему направляется Шарлю.
Дальше они идут вместе.
А поверх всего этого.

Альбертина. Завтра мне, наверно, придется к Вердюренам тащиться. В общем-то, неохота, но надо.

311. Шарлю и Марсель идут по улице.

Шарлю. Смею вас уверить, сегодняшний вечер станет для всех, кому выпадет счастье на нем присутствовать, памятным и даже, могу сказать, историческим событием. Да знаете ли вы, что вам предстоит?

Марсель. Нет. А что это будет?

Шарлю. Премьера нового сочинения Вентейля, в исполнении Мореля. Я безмерно рад, что вы идете. Я бы, натурально, вам послал приглашение, но я так понимал, что вы больны. Значит, вам стало лучше?

Марсель. Да, благодарю вас. Новое сочинение? Вентейля?

Шарлю. Да. Септет.

Марсель. Но он же умер давно.

Шарлю. Ну да. Но он, как выясняется, пооставлял там и сям неразборчивые, почти не поддающиеся расшифровке рукописи, скорей наброски, так, пачкотню. И можете вы себе представить, кто годами над всем этим корпел, доводя до ума? Недостойная подруга мадмуазель Вентейль и сама эта дочка с нею бок о бок. Сначала они его загоняют в гроб своим гнусным бесчинством, а потом упорно спасают его труд, воскрешая тем самым и автора. Вещь великолепная, и Морель ее великолепно исполнит. Наверно, обе полупочтенные дамы были сегодня на репетиции. Их ждали, Морель мне сказал.

Камера перемещается на Марселя, и мы видим его лицо все то время, пока говорит Шарлю.

Я видел этого мерзавца только утром, когда он ворвался ко мне в спальню и пытался вытащить меня из постели. Злая выходка, чистой воды хулиганство. Знает же, негодяй, как я не терплю, чтобы меня видели с утра пораньше. В конце концов, мне уже не двадцать пять, меня уже едва ли выберут королевой бала, не так ли? Но, должен признаться, мальчишка, хоть и мерзавец, все хорошеет день ото дня.

Марсель. Значит, мадемуазель Вентейль и ее подругу... ждали сегодня днем у Вердюренов?

Шарлю. Их ждали.

Останавливается.

Я должен кое-что конфиденциально вам сообщить. Вы писатель...

Марсель. Нет, я...

Шарлю. Ну, так станете писателем. Хотите стать. И, стало быть, вас занимает сложное, таинственное строение души человеческой. Вдобавок я к вам проникся доверием, почему — понятия не имею. Ну так вот, я, знаете ли, случайно, о, совершенно случайно, вскрыл на днях письмо, адресованное Морелю. От актрисы Леа, самой отпетой лесбиянки, как всем известно. Текст этого письма столь низкопробного свойства, что воспроизвести его целиком я никак не могу, но мелькнули в нем, знаете, такие удивительные фразочки — к Морелю обращенные, вы помните, такие, как "гадкая вы девчонка", или "конечно, вы среди нас свой, прелесть, лапочка". Более того, из письма неопровержимо явствует, что нежных чувств к Морелю полны и кое-какие другие женщины, подружки сей милой дамы. Чуть не все сплошь лесбиянки. Ну, а я меж тем всегда считал, что Морель — так сказать, среди нас свой. Да, конечно, у него были женщины, целая куча, у него и сейчас бывают женщины, если ему приспичит, пожалуйста, мне с высокой горы плевать, но эти же — и не женщины вовсе. Вы меня слушаете? Когда Леа заявляет: "Вы среди нас свой", что она, интересно, может иметь в виду? Он же среди нас — свой! Ну, хорошо, мы знаем, положим, что Морель... м-м-м... разносторонен. Но вы допускаете, что он еще и лесбиянец?

Марсель. Я не знаю.

Шарлю (*с нехорошей ухмылкой*). Я имею в виду — ну как может мужчина быть лесбиянцем? Иными словами — какова процедура?

Марсель. Я не знаю.

Шарлю. Нисколько не удивляюсь, впрочем, что вы не в силах разрешить мое затруднение. Вы абсолютно неопытны по этой части.

Шарлю идет дальше, Марсель — за ним.

Слыхали, кстати, — мой племянник Сен-Лу женится на Жильберте, дочери Свана? Вот бы Свану пришелся по душе этот брак, жаль, не дожил, бедняга.

Они доходят до дома Вердюренов.

Я сам, могу вам доложить, распорядился приглашениями на нынешний вечер. Пусть мадам Вердюрен склика-

ет своих бакалейщиков, мясников, галантерейщиков, модисток, не говоря уж о даме из сортира на Елисейских полях, пожалуйста, сколько душе угодно, — но только в любой другой день. Сегодня сливки общества будут слушать игру Мореля. (*Остро вглядывается в Марселя.*) Да что это с вами? Совсем больной вид. Заболели?

Марсель. Нет. Я совершенно здоров.

Оба входят в дом.
Камера медлит на затворяемой двери.

Альбертина (*голос за кадром*). Вообще-то неохота, но надо идти.

312. Интерьер. Концертный зал в доме Вердюренов. Вечер.
Вердюрены стоят в одиночестве с кислыми минами.
На заднем плане Шарлю привечает гостей.
Гости, едва войдя, устремляются прямо к Шарлю.
На Вердюренов никто не обращает внимания.

Герцогиня Германтская. Меме, как я рада вас видеть. Вас последнее время можно обнаружить в самых невозможных домах. А где же матушка Вердюрен? Надеюсь, я не обязана вступать с ней в беседу?

313. Вердюрены.

Мадам Вердюрен. Я здесь хозяйка. Дом — мой. Он, кажется, совсем упустил из виду такую мелочь. Ну уж нет, я ему этого не спущу.

Над кадром проплывает голос герцогини Германтской.

Герцогиня. Надеюсь, она не сунет мое имя в завтрашние газеты. Да со мной же разговаривать перестанут!

Хохот собравшихся, возгласы вновь прибывших, приветствующих Шарлю, его ответные возгласы.
Марсель подходит к Вердюренам.

Марсель. Простите, а мадмуазель Вентейль не должна здесь сегодня быть? С одной своей подругой?

В глубине зала Неаполитанская Королева подплывает к Шарлю.
Остальные гости с ней здороваются — дамы приседают в книксене, мужчины склоняют головы.
Королеве шестьдесят лет[1].

1. Ее Величество вдовствующая Королева Обеих Сицилий (как в русской традиции принято ее называть) — Мария София Амелия Баварская (1841—1925) — дочь короля Баварии Максимилиана и супруга-консорт последнего короля Обеих Сицилий Франциска Второго.

Мадам Вердюрен. Нет, она телеграмму прислала. Они вынуждены остаться в деревне. (*Вердюрену.*) Морель должен знать об этом человеке всю правду. Мы обязаны ему открыть глаза. Мы должны с ним поговорить. Ты поговоришь. Его надо предостеречь. Это наш долг.

Мсье Вердюрен. Я разве спорю. Но только после концерта.

Мадам Вердюрен. Всю жизнь свою я посвятила искусству, музыке. Мы должны спасти мальчика от этого гнусного чудовища.

Марсель (*стараясь овладеть вниманием мадам Вердюрен*). А Леа, актрису — ну, вдруг, — здесь сегодня не ожидают?

Она в него вглядывается.

Мадам Вердюрен. Нет, конечно!

314. Неаполитанская Королева и Шарлю.

Неаполитанская Королева. А можно мне познакомиться с нашей хозяйкой?

Шарлю. С нашей хозяйкой! О, разумеется, разумеется. Мадам Вердюрен! (*Направляется к ней.*) Ее Величество Неаполитанская Королева желает, чтобы я вас ей представил.

Мадам Вердюрен. О-о!

Шарлю подводит Вердюренов к Королеве.

Шарлю. Позвольте мне, Ваше Величество, представить вам мадам Вердюрен, нашу нынешнюю хозяйку. Мсье Вердюрен, супруг.

Вердюрены приседают и кланяются, причитая: "Ваше Величество!"

Неаполитанская Королева. Как мило с вашей стороны, что вы меня пригласили в свой прелестный дом, и по такому знаменательному случаю. Я от души рада с вами познакомиться.

Мадам Вердюрен. Ах, вы слишком великодушны, Ваше Величество. Надеюсь, вы приятно проведете вечер в моем храме музыки, как я дерзаю его называть.

Неаполитанская Королева. Очень, очень милый храм.

Музыканты поднялись на сцену и настраивают инструменты. Шарлю грозно покашливает, озирая рассаживающуюся публику. И ведет тем временем Королеву к ее креслу.

Мадам Вердюрен (*Вердюрену*). Ой, ну такая естественная, такая простая! Вот что значит истинно королевская кровь. Не то, что все эти выскочки. Небось, если копнуть как следует всех этих хваленых герцогинь, так окажется, что половина на заметке у полиции.

Музыканты притихли — они готовы.
И — начинается музыка.
Камера скользит вдоль рядов усевшейся публики.
Некоторые дамы пусто кивают, якобы в такт музыке.
Другие оборачиваются, взглядами отыскивают знакомых, приветствуют их улыбками, кивками и жестами.
Прочие неустанно шуршат веерами.
Один Господин шепчет Даме.

Господин. Все забываю — как его, этого композитора? И откуда он взялся?

Шарлю. Ш-ш-ш-ш!

315. Марсель слушает музыку.
Во всех тех кадрах, где мы видим Марселя, музыка — прозрачна, чиста, свободна от посторонних звуков.
Лицо у Марселя возрожденное, бестревожное, пристально сосредоточенное.

316. Публика.
Во всех тех кадрах, где показана публика, музыку глушит кашель, шарканье, шорох, шелест, зевки, веерный стрепет; те же звуки царят на переднем плане, где, свирепо озираясь на аудиторию, натянутый, как струна, мучительно стараясь сосредоточиться, сидит Шарлю; мадам Вердюрен как аршин проглотила; Неаполитанская Королева сосредоточенно слушает.

317. МОРЕЛЬ играет.
Непокорная прядь падает ему на лоб.

318. Марсель слушает музыку.
(Примечание. Септет продолжается в течение последующих кадров. Теперь все прочее — обеззвучено, и слышна только музыка — чистая, избавленная от посторонних примесей.
В продолжение этих кадров музыка близится к заключительной части, к кульминации и финалу септета.)

319. Марсель.

320. Музыканты.

321. Публика.

322. Марсель.

323. Желтый экран.

324. Музыканты.

325. Публика.

326. Марсель.

327. Желтый экран.
И на фоне желтого экрана звучит музыка, наконец-то достигшая кульминации.

328. Марсель.
Вокруг него шелестят аплодисменты.
Он сидит затихший, счастливый.

329. Промельк колоколен в Мартенвиле. Без звука.

330. Мсье Вентейль идет прямо на камеру. Без звука.
В глубине мадемуазель Вентейль и ее Подруга играют на пианино в четыре руки.

331. Концертный зал.
Гости выстроились в очередь, спеша поблагодарить Шарлю.
Вердюрены стоят в стороне, с Бришо.
Две дамы разглядывают картины импрессионистов.

Дама. Вот ведь мазня уродская.

Герцогиня Германтская разговаривает с Шарлю.

Герцогиня. Нет, ну, правда же, Меме, вы удивительный человек. Возьмись вы поставить даже оперу, хоть в конюшне, хоть в ванной комнате, у вас и то выйдет очаровательно.

Хохот.

А мсье Вердюрен, между прочим, — он вообще-то существует в природе?

332. Вердюрены и Бришо.

Мадам Вердюрен. Нет, это абсолютно неприличный субъект, абсолютно неприличный. (*Повернувшись к Бришо.*) Да уведите вы его отсюда, в конце-то концов, предложите хоть сигарету выкурить, ну я не знаю, чтобы мой муж имел возможность предупредить нашего юношу о пропасти, разверзающейся у его ног.

333. Шарлю в дверях зала.
Ушел последний гость.
Шарлю отворачивается от дверей и через весь зал направляется к мадам Вердюрен.

Шарлю. Ну и как? Довольны? Имеете все основания. Кого только у вас не было — и Неаполитанская Королева, и Принцесса Таормина, и брат Баварского короля, и три первейших пэра, и несчетные герцогини, включая мою собственную невестку Ориану, герцогиню Германтскую. Если Вентейль — Магомет, мы спокойно можем

сказать, что сумели к нему подвести кое-какие самые трудно сдвигаемые горы.

Мадам Вердюрен указывает на кресло, где сиротливо лежит чей-то веер.

Мадам Вердюрен. Видно, Неаполитанская Королева свой веер забыла.

Шарлю. Да, это ее веер. Я узнал бы его из тысячи. Несравненное уродство. А правда ведь, Шарли играл божественно? Да где же он? Я хотел его представить Королеве. Ну, а вы, милейшая, вы тоже сыграли свою роль. Ваше имя не останется неотмеченным. Герцогиня Дюра просто очарована. И даже поручила вашему покорному слуге довести это обстоятельство до вашего сведения. Но где же он, где же Шарли? Я его до сих пор не поздравил.

Бришо. С остальными музыкантами он, где же еще. Пойдемте-ка на минуточку, выкурим по сигарете, барон. Уж кто-кто, а вы-то, могу сказать, заслужили добрую затяжку.

Шарлю. Не смею спорить. (*Он идет к двери вместе с Бришо.*) Грандиозный успех! Он играл, как бог, вы согласны? А вы заметили, как милый локон выбился из шевелюры и упал ему на лоб? Думаю, даже сама Принцесса Таормина под чудотворным воздействием этого локона вдруг заметила, что игра, которую она наблюдает, — музыка, а не покер.

Шарлю и Бришо выходят в другую комнату.

334. Интерьер. Другая комната.
Мсье Вердюрен зажал Мореля в углу. Морель очень бледен.

Вердюрен. Ну, вот хотите, давайте пойдем, спросим у моей супружницы, что она думает по этому поводу. Даю вам честное-благородное слово, я ей об этом покамест даже не заикался, ни-ни. Интересно, как она посмотрит на эти дела. Вы же, наверно, в курсе — у моей супружницы на все такое подобное — исключительный нюх.

335. Интерьер. Концертный зал.
Вердюрен, крадучись, приоткрывает дверь, удостоверяется, что Шарлю здесь нет, и ведет Мореля к мадам Вердюрен.

Вердюрен (*жене*). Вот, он хочет кой о чем с тобой посоветоваться.

Мадам Вердюрен. Я с мужем совершенно согласна. Нельзя вам больше терпеть создавшееся положение, нельзя ни единой минуты...

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Вердюрен (*запинаясь*). Да ты... что? О чем ты? Что... терпеть?

Мадам Вердюрен. Уж я, небось, поняла, что́ ты ему там втолковывал. (*Морелю.*) Об этом не может быть и речи, вы не можете дольше якшаться с этим запятнанным человеком — да его же никто на порог не желает пускать! Вы в консерватории уже — притча во языцех. Еще месяц такой жизни — и рухнет все ваше музыкальное будущее.

Морель. Но я... я поражен... я... никогда, ни от кого ничего подобного не слышал.

Мадам Вердюрен. Ну, так вы — единственный в своем роде. У него буквально черная репутация. Чернее черного. Он в тюрьме сидел, это я знаю доподлинно. За ним денно и нощно следит полиция. Даже и по части финансов вам на него абсолютно не стоит рассчитывать. Любой, самый грязный шантажист в Париже может выжать его, как лимон.

Морель. Но я... я никогда... я ничего подобного не подозревал.

Мадам Вердюрен. Да на вас уже пальцами стали указывать! А вам и невдомек? Нет, необходимо, необходимо срочно стереть с себя это позорное пятно, пока оно вас не замарало до такой степени, что уже никогда не отмыться, пока ваша жизнь и карьера не загублены окончательно!

Морель. Да, да.

Мадам Вердюрен. Вот ведь он из себя корчит вашего друга — да? — а слыхали бы вы, как по-хамски он о вас отзывается! На днях один человек ему говорит: “Мы до глубины души восхищаемся вашим другом Морелем”. А он! Можете вы себе представить, что он на это ответил? “Как у вас только язык поворачивается, — говорит, — называть его моим другом? Мы принадлежим к совершенно разным слоям общества, уж называйте его лучше моим подопечным, ну, или домашним любимцем”. Говорят, он вдобавок позволил себе даже слово “слуга”, но тут я голову на отсечение не дам. Но что он уж точно позволил себе заявить, да и, безусловно, никогда не устанет талдычить, так это — что ваш дядя якобы был лакей, ливрейный лакей.

Морель. Как!

Возвращаются Шарлю и Бришо.

Шарлю. О! Шарли! Ну, как ты себя чувствуешь после своего триумфа, мой мальчик? Каково это — купаться в лучах славы?

Морель. Оставьте меня! Не подходите! Я все про вас знаю! Я не первый, кого вы пытаетесь развратить!

Шарлю останавливается, помертвев.
Молчание.

Морель. Извращенец!

Шарлю ощупывает лица вокруг себя оторопелым взглядом. И натыкается на каменную безучастность.

Шарлю (*почти беззвучно*). Что здесь произошло?

Вердюрены проходят под аркой на галерею.
Морель, весь трясясь, торопится к сцене, забрать свою скрипку.
Шарлю смотрит стоячим взглядом — в никуда.
Вдруг Морель замечает Неаполитанскую Королеву, та стоит у двери. Ясно, что она стала невольной свидетельницей предыдущей сцены и слышала все.

336. На галерее.
Вердюрены стоят и через окно заглядывают в зал.

Мадам Вердюрен (*хихикая*). Я на месте Шарлю уж присела бы, на всякий пожарный. Смотри, аж трясется весь, того гляди на полу растянется.

В арке появляется Морель.

Морель. А та дама — не Королева Неаполитанская?

Они оборачиваются оба, смотрят.

Мадам Вердюрен. Она.

Видно, как Королева тихо разговаривает с Шарлю.

Морель. А ведь барон собирался меня ей представить...

Мадам Вердюрен. Ничего-ничего, я и сама вас представлю. Она душка такая.

Они проходят в зал, останавливаются прямо перед Королевой. Мадам Вердюрен склоняется в реверансе.

Я мадам Вердюрен, Ваше Величество. Ваше Величество не изволят меня помнить?

Неаполитанская Королева (*свысока, отчужденно*). Помню прекрасно.

Королева подбирает с кресла свой веер, отворачивается от мадам Вердюрен, протягивает руку Шарлю.

У вас совсем больной вид, мой милый кузен. Обопритесь о мою руку. Некогда она сдержала сбесившийся

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

сброд в бухте Гаэта[1]. Пусть же теперь она послужит вам надежной опорой.

Шарлю опирается на ее руку.
Очень медленно, они выходят из зала.
Морель и Вердюрены молча буравят взглядами их удаляющиеся спины.
Марсель стоит и смотрит.

337. Экстерьер. Перед домом Марселя. Ночь.
Марсель, на мостовой, запрокинул голову.
У него в квартире горит свет.

338. Интерьер. Гостиная. Ночь.
Альбертина читает. Марсель вваливается в гостиную прямо в своем пальто на меху.

Марсель. А! Еще не легли.
Альбертина. Угу.
Марсель. Вот угадайте, где я сейчас был. У Вердюренов.

Она отшвыривает от себя книгу.

Альбертина. Так я и знала.

Пауза.

Марсель. Но почему это вызывает в вас такую досаду?
Альбертина. Досаду? Скажете тоже! Да какое мне вообще дело, где вы были? Еще чего. Очень надо. Мне-то что? А мадемуазель Вентейль — она была?

Марсель усаживается.
Пауза.

Ну, и как септет?
Марсель. Откуда вы знаете про септет?
Альбертина. Все знают. Это не тайна.
Марсель. Я не знал.

Пауза.

Альбертина. А Морель — он хорошо играл?
Марсель. Вы виделись с Морелем?
Альбертина. Виделась? Причем тут. Да у нас только шапочное знакомство.
Марсель. Но тогда — откуда вы знаете про септет?

1. Когда, в сентябре 1860 г., войска Гарибальди двинулись на Неаполь, король с королевой укрылись в укрепленной бухте Гаэта. Во время осады королева Мария София проявила редкую стойкость, пытаясь сплотить защитников крепости, и стала известна впоследствии, как “героиня Гаэта”.

Альбертина. По-моему, это Андре мне сказала, что ли. Она-то как раз дружит с Морелем.

Пауза.

Марсель. Септет был чудесный. Он доставил мне радость, которая... какую мне редко доводилось испытывать. (*Пауза.*) Леа там тоже была. Эта актриса.

Альбертина. Как странно.

Марсель. Она подруга Мореля.

Альбертина. Да ну?

Марсель. Она просила вам передать самый нежный привет.

Альбертина. Да ну? Как странно. Я же с ней, можно сказать, незнакома. Просто в прошлом году мы как-то бегали смотреть на нее в одном спектакле, а после зашли в гримерную, поздороваться. И всё.

Пауза.

Марсель. Кто это — мы?

Альбертина. Так, кое-кто.

Пауза.

Марсель. Вам было известно, что мадемуазель Вентейль ждали сегодня у Вердюренов, не так ли?

Альбертина. Ох уж эти вопросы! (*Передернув плечом.*) Да, мне было известно.

Марсель. Можете вы мне поклясться, что не для того, чтобы возобновить отношения с ней, вы хотели туда пойти?

Альбертина. Никаких у меня и не было с ней отношений.

Марсель. И вы можете мне поклясться, что ваше желание туда пойти никак не было связано с надеждой на новую радостную встречу?

Альбертина. Нет, не могу поклясться. Я была бы очень рада с ней снова встретиться.

Марсель. Послушайте... сегодня я, наконец, убедился, что все, что вы говорили мне про мадемуазель Вентейль...

Альбертина. ...было вранье. Да. Да, я врала, когда говорила, что близко знаю мадемуазель Вентейль и эту ее Подругу, и, когда говорила, что якобы их называла своими старшими сестрами, это я все врала. Но поймите, я же думала, что вам со мной дико скучно. Думала, вот скажу, что знаю эту семью, знаю про музыку Вентейля, и вам покажусь интересней. Если я вам вру, так ведь всегда потому, что люблю! На самом деле, я и видела-то их всего раз, ну два от силы, не больше. Я все это вам наплела потому, что с вашими шикарными знакомыми чувствую себя не

в своей тарелке... как дура набитая... и я... у меня... у меня же ничего за душой... я бедна, как церковная мышь...

Он внимательно в нее вглядывается.

Марсель. Ну, уж это, положим, глупости. У меня-то есть деньги. Если хотите, вы можете, скажем, дать званый обед, пригласить, например, Вердюренов, когда вам только взбредет на ум.

Альбертина. Ох ты, Господи! Спасибо большое! Званый обед для этих зануд! (*Дальше она быстро-быстро бормочет.*) Уж лучше бы вы меня оставили, и все, и я бы тогда пошла и уж пусть бы кто-то меня...

Тут она осеклась.

Марсель. Что? Что вы сказали?

Альбертина. Ничего... эти Вердюрены... этот обед.

Марсель. Нет. Вы что-то еще хотели сказать. И не договорили. Почему вы не договорили?

Альбертина. Просто поняла, что нечего было замахиваться.

Марсель. На что — замахиваться?

Альбертина. На то, чтоб званые обеды закатывать.

Марсель. Но вы на это и не замахивались.

Альбертина. Нехорошо пользоваться тем, что у вас есть деньги. Непорядочно.

Пауза.

Марсель. Я так и не понял, что такое вы говорили. Слов не мог разобрать. Уж лучше вы бы пошли и вас?..

Альбертина. Ах, оставьте вы меня, ради Бога, в покое!

Марсель. Но почему? Почему вы не договариваете?

Альбертина. Да я сама не понимала, что несу. Просто я хотела сказать... так, слова... слыхала один раз... на улице. Не знаю даже, какой смысл. Ну, в голову стукнуло, и все. Сама не знаю, что хотела сказать.

Марсель смотрит на нее в замешательстве.

Просто, я так расстроилась из-за того, что вы пошли к Вердюренам, а мне не сказали. И все. Вы меня обманули, вы меня оскорбили. Ладно, лучше я спать пойду.

Она уходит.
Он сидит неподвижно.
Все тихо.
Некоторое время камера еще медлит на его лице.

339. Альбертина, какой он ее только что видел.
Она что-то говорит, вдруг резко смолкает на полслове.

340. Марсель сидит в кресле.
Он закрывает глаза, плотно сжимает веки, морщится, как от боли.

341. Интерьер. Комната Альбертины.
Она смотрится в зеркало.
Входит Марсель.

Марсель. Альбертина, по-моему, нам пора расстаться. Я хочу, чтобы вы уехали завтра утром, чем свет.

Альбертина. Завтра утром?

Марсель. Мы были счастливы. Теперь мы несчастны. Все проще простого.

Альбертина. Я разве несчастна. Нет.

Марсель. И мы уже никогда не увидимся. Так будет лучше.

Альбертина. Мне никто не нужен, кроме вас.

Марсель. Я всегда хотел в Венецию. Вот и поеду. Один.

Молчание.

Сколько раз вы мне лгали?

Пауза.

Альбертина. Ах, ну да, да, мне, конечно, следовало вам сказать, когда речь зашла про Леа, вот сейчас только, что мы с ней когда-то ездили отдыхать, на три недели, давно, я даже еще вас не знала, но все было совсем невинно, совсем, комар носу не подточит, она ко мне просто привязалась, привязалась, как к дочке. Я вам не сказала, да, но я просто расстраивать вас не хотела, а у нас с ней, ну, честное слово, ничего не было, совсем ничего, клянусь.

Она обводит взглядом комнату.

Неужели я этого всего больше не увижу, никогда, никогда? Прямо невозможно поверить.

Марсель. Вы здесь были несчастны.

Альбертина. Да ничего подобного. Это теперь я буду несчастна.

Марсель. И куда ж вы теперь?

Альбертина. Не знаю. Надо будет подумать. К тете, наверно, вернусь.

Пауза.

Марсель. Но может быть... вы бы хотели... снова попробовать... еще недельку-другую?

Альбертина. Да, наверно.

Марсель. Еще недельку-другую.

Альбертина. Да. Наверно, надо бы.

342. Интерьер. Спальня Марселя.
Марсель сидит один, не шевелясь.
Все тихо, но вдруг слышно, как в комнате Альбертины бешено, с грохотом распахивают окно.
Он вздрагивает, озирается.

343. Интерьер. Коридор. Ночь. (Все как в кадре 301.)
В коридоре темно.
Открывается дверь спальни Марселя. Он в темноте пробирается по коридору, подле комнаты Альбертины останавливается, прислушивается.
Все тихо.

344. Интерьер. Спальня Марселя. Утро.
Марсель лежит в постели. Входит Франсуаза.

Франсуаза. Я уж не знала, как мне и быть. Мадемуазель Альбертина-то свои чемоданы с меня стребовала — и, главное, в семь утра. Вы спали. Я вас не стала будить. Сами велели, чтоб вас не будить никогда. Она, значит, вещи свои все уложила. И ушла. Уехала она.

Он смотрит на нее оторопело.

Марсель. И очень правильно сделали, что не стали меня будить.

345. Глаза Марселя.

346. Глаза Жильберты — тогда, в Тансонвиле.

347. Глаза герцогини Германтской — тогда, на улице.

348. Глаза Одетты — тогда, в Аллее Акаций.

349. Глаза матери — тогда, в спальне Марселя в Комбре.

350. Глаза Марселя — тогда, в ватерклозете в Комбре.

351. Глаза Марселя.

352. Интерьер. Спальня Марселя. Париж. 1902.
Франсуаза подает ему телеграмму.
Он ее распечатывает, читает.
Роняет.
Франсуаза подбирает ее, читает.
Заглатывает вскрик, зажимает рот рукой.
Смотрит на Марселя.
Кладет телеграмму на столик и на цыпочках выходит из комнаты.
Камера задерживается на Марселе — он сидит, застыв, у него совершенно пустое лицо.

353. Экстерьер. Поле. День.
Лошадь без всадника галопом скачет по полю — от камеры прочь.
Камера слегка отъезжает, и перед глазами у нас туманится, расплывается очерк искалеченного женского тела.

354. Интерьер. Квартира Марселя. Прихожая. День.
Пустая прихожая.

355. Интерьер. Столовая. Вечер.
Пустая столовая.

356. Интерьер. Спальня Марселя. Ночь.
Марсель сидит неподвижно, у него совершенно пустое лицо.

357. Интерьер. Прихожая. Ночь.
Дверь в комнату Альбертины приотворена.
В прихожей никого.
Все тихо.

358. Интерьер. Спальня Марселя. День.
Марсель сидит, неподвижно, у него совершенно пустое лицо.

359. Крупный план. Андре.
Слышен голос Марселя за кадром.

Марсель (*голос за кадром*). Теперь... когда ее уже нет... я могу откровенно у вас спросить... Вы любите женщин, правда?

Андре улыбается.

Андре. Да. Люблю.

360. Интерьер. Комната Марселя. Два кадра. День. 1902.

Марсель. Вы знали мадемуазель Вентейль... близко... правда?

Андре. Нет, в общем-то, не мадемуазель Вентейль. Скорей ее Подругу.

Пауза.

Марсель. Я, конечно, давным-давно догадывался о том, что вы делали с Альбертиной.

Андре. Я никогда ничего не делала с Альбертиной.

361. Интерьер. Комната Марселя. Ночь.
Марсель и Андре теперь сидят иначе, Андре иначе одета.

Марсель. Вы в моих глазах очень привлекательны. Может быть, из-за того, что вы делали с Альбертиной. Мне хочется испытать то же, что и она.

Андре. Но это невозможно. Вы мужчина. (*Пауза.*) Ах, до чего же она была страстная. Помните, вы ключ потеряли,

вы тогда еще этот жасмин принесли? Вы ведь нас чуть не застукали. Опасность была жуткая, мы знали, что вот-вот вы вернетесь, но ей загорелось, вынь да положь. Я еще вам тогда сочинила с ходу, что она якобы не выносит запах жасмина, помните? А она за дверью стояла. И слово в слово все потом за мной повторила, чтоб вы к ней не подходили, чтоб вдруг меня не учуяли.

362. Интерьер. Комната Марселя. День.
Марсель и Андре сидят вдвоем.

Андре. Вот вам непременно нужно, чтобы я так сказала, да? А я не скажу, нет, я не стану врать. Альбертина это все ненавидела. Могу поклясться. И могу поклясться, что ничего я такого никогда не делала с Альбертиной.

363. Интерьер. Комната Марселя. Ночь.
Марсель и Андре сидят вдвоем.

Андре. Они с Морелем вмиг раскусили друг друга. Он поставлял ей девочек. Сперва соблазнит девочку, а потом, когда уж та в полной его власти, передает ее Альбертине, и они вместе этой девочкой пользуются. (*Пауза.*) Леа сколько раз ее имела в купальнях, в Бальбеке, прошлым летом в Бальбеке. Раз, помню, были мы с ней и с прачками — о, совсем-совсем еще молоденькими, — на какой-то реке, под Бальбеком. Помню, одна девочка — совершенная прелесть! — что-то делала с Альбертиной, — даже не могу вам сказать, что она такое с ней делала, — и та кричала: “Это рай! Это рай!” — и вся дрожала, голая, на траве.

364. Интерьер. Комната Марселя. День.
Марсель и Андре сидят вдвоем.

Андре. А кто плел вам все эти россказни про Альбертину... те просто-напросто врали... неужели непонятно?
Марсель. Никто мне не плел никаких россказней.

365. Интерьер. Комната Марселя. Ночь.

Андре. Она ведь надеялась, что вы ее спасете, что вы на ней женитесь. Она вас любила. В глубине души она чувствовала, что эта ее одержимость — сплошное безумие, преступление. Она, может быть, даже с собой покончила — от безвыходности.

366. Крупный профиль. Сван.
Голос Свана за кадром.

Сван (*голос за кадром*). Подумать только — я убил не один год, я хотел умереть — и все из-за того, что любил больше жизни женщину, которая мне даже не нравилась, которая была вообще не в моем вкусе.

367. Экстерьер. Венеция. Канале Гранде. День. 1903.
Стыло, сиро.
Гондола с Марселем плывет к палаццо.

368. Мать в раме окна.
Она сидит и читает на балконе палаццо.
Поднимает глаза от книги и видит, как в гондоле подплывает по каналу Марсель.

369. Гондола подплывает к ступеням.
Марсель вышагивает из гондолы, поднимает на Мать взгляд.
Стоячий, пустой взгляд.

370. Крупный план. Мать.
Она смотрит вниз, на Марселя, — с беспомощной нежностью.

371. Экстерьер. Площадь Сан-Марко. День.
Площадь безлюдна.
Пустуют столики перед кафе, там одиноко сидят Марсель с Матерью.
Мать читает. Из-за края страницы она поглядывает на Марселя.

372. Экстерьер. Венеция. Вечер.
Подле собора Сан-Марко колышется на волнах гондола.

373. Интерьер. В Соборе Сан-Марко.
Слышно, как две пары ног цокают по брусчатке. Вот — остановились. И камера всползает вверх, к райской сини фресок.

374. Экстерьер. Парижская улица. 1915.
Прожекторы щупают небо, воют сирены — воздушная тревога.
Камера ползет по неказистой, пустой улице.
Полное затемнение, слепые дома.
Марсель (35) один, сворачивает в эту улицу.
Между ставен невзрачного дома, по всем признакам — жалкого пошиба гостинички, пробивается желтая полоса.
Марсель идет на эту полосу, останавливается у подъезда.
Вдруг дверь распахивают, рывком. Выходит офицер.
В конусе выпавшего на тротуар света Марсель узнает Сен-Лу (37). Секунду Сен-Лу стоит в нерешительности, потом крупно шагает с крыльца — миг, и канул во тьму.

375. Интерьер. Вестибюль гостиницы.
Входит Марсель.
Господин в вечернем костюме, стоя перед конторкой, что-то нашептывает портье.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Портье. Невозможно, мсье. Разве что на той неделе. Не обещаю, но постараюсь.

Марсель замечает группу юных солдат, кто толчется без дела, кто играет в кости, тут же и несколько молоденьких штатских. Господин в вечернем костюме отворачивается от конторки и, скользнув по Марселю взглядом, выходит на улицу.
Марсель медленно подходит к конторке.
Снаружи слышен дальний грохот орудий.

Марсель. Если можно, комнату, до конца налета.

Портье. Да-да. Это пожалуйста. А... чем еще могу вам служить, мсье?

Марсель. И бутылку шампанского.

Портье. А-а.

376. Интерьер. Гостиница. Лестничная площадка.
Портье, неся на подносе бутылку шампанского, ведет Марселя к номеру.
Оба входят в номер.

377. Интерьер. Номер.
Голая комната.
Портье откупоривает бутылку, наливает в бокал шампанского.
Марсель садится.

Марсель. Благодарю вас.

Портье. Когда вам потребуется... еще кое-что, мсье, вы только извольте позвонить, и я мигом буду к вашим услугам, мсье. (*Выходит.*)

Марсель сидит, потягивая шампанское.
Слышна дальняя пальба.
Вдруг он замечает какой-то предмет на полу, возле ножки кровати. Встает, подходит к предмету, его подбирает.
Это – Croix de Guerre[1].
Орудийная пальба смолкла. И в наступившей тишине Марсель слышит невнятные крики откуда-то из гостиничных недр.
Он сует Воинский Крест в карман и выходит из номера.

378. Интерьер. Лестница.
Марсель идет на крики.

379. Лестничный марш, ведущий на следующий этаж.
Марсель ступает на верхнюю ступеньку.
Крики стали слышней.
Марсель направляется к номеру в самом конце коридора.

1. Croix de Guerre, Воинский Крест, боевой орден, которым во время Первой мировой войны награждали отдельных воинов (французов и их союзников), а также целые подразделения, проявившие героизм в боях.

Голос. Сжальтесь, сжальтесь, вы же убьете меня!
Другой голос. Сжалиться? Над такой грязной, старой сволочью?

Свист хлыста. Стоны, вопли.
Марсель замечает овальное оконце, глядящее в комнату. На сторону сдвинута шторка.
И в это оконце заглядывает.

380. Комната глазами Марселя.
Шарлю (67), голого, прикованного к постели, полосует хлыстом какой-то молодой человек.
Дверь отворяется. Входит Жюпьен (66).

Жюпьен. Ну как, все в порядке, барон?
Шарлю. Можно вас на два слова?
Жюпьен. Ступай вниз, Морис.
Морис. Слушаюсь, мсье Жюпьен.

Морис почтительно кланяется Шарлю и выходит.

Шарлю. Как-то вяло у него получается, у малого этого. Я вижу, он лезет из кожи вон, но зверства ему не хватает, нет, разве это зверство! Он же ничего не чувствует! Он притворяется.
Жюпьен. Ох, вы уж меня извините, барон. Но у меня там внизу есть парень, подручный мясника. Вот это — настоящий убийца. На днях одного попа-расстригу чуть до смерти не запорол. Хотите?
Шарлю. Звучит заманчиво.
Жюпьен. Может, освободить вас, пока я за ним схожу?

381. Крупный план. Шарлю.

Шарлю (*с трудом переводя дух*). Нет. Не надо. Зачем.

382. Интерьер. Коридор.
Жюпьен выходит из номера.
Марсель вышагивает в полосу света. Жюпьен на него вытаращивает глаза.
Марсель бросает последний взгляд в оконце, на Шарлю, потом, не сказав Жюпьену ни слова, направляется к лестнице и начинает спускаться.

Жюпьен спешит за ним следом.

Жюпьен. Я, признаться... я никак не ожидал вас здесь встретить, мсье.
Марсель. Я зашел переждать налет.

383. Интерьер. Гостиничный номер Марселя.
Входит Марсель, следом за ним Жюпьен.

Марсель наливает себе еще бокал шампанского. Жюпьен стоит и смотрит на него.

Марсель. Вы, как я понимаю, хозяин этой... м-м-м... гостиницы?

Жюпьен. Да, но только вы, пожалуйста, поймите меня правильно. Барышей, грубо говоря, никаких. Приходится ведь и порядочным людям номера когда-никогда сдавать. А издержки громадные. Накладные расходы, знаете, инвентарь, персонал, услуги, то, сё. Нет, я же, понимаете, завел этот дом для барона, чтоб потешить его на старости лет. Я барона люблю. Ну, а парни — так барон ведь просто их общество ценит, помимо всего прочего. Часто в карты с ними дуется. Вот я убийцу ему пообещал... А на самом-то деле — какой он убийца. Милый мальчик, чуть не все свои заработки домой посылает, матери.

Марсель. Значит, вам я и должен это отдать... Вот, на полу подобрал, здесь, в номере.

Он отдает Жюпьену Воинский Крест.

Жюпьен. Господи Боже ты мой! Воинский Крест!

Марсель. Следует, видимо, его возвратить владельцу.

Жюпьен. Да-да. Как же. Само собой.

384. Экстерьер. Парк в Тансонвиле. День. 1915.
Сквозь проход в изгороди из розового боярышника виден пруд. Удочка забыта на краю пруда, на зыби подпрыгивает поплавок. На тропке появляются Марсель и Жильберта, бредут по-над прудом. Обоим по тридцать пять лет, оба в трауре.

Жильберта. Когда Робера убили, сразу же, через два дня, вдруг я получаю пакет. Анонимной посылкой. А там — его Воинский Крест. И ни записки, ни единого слова, просто — Воинский Крест, и больше ничего. Пакет, причем отправлен из Парижа.

Пауза.

Странно, правда?

Марсель. Да.

Жильберта. И он же, главное, ни в одном письме даже не заикнулся о том, что потерял его, что его, например, украли.

385. Интерьер. Гостиная. Дом Свана в Тансонвиле. Вечер.
Марсель и Жильберта стоят у окна.

Жильберта. Я любила его. Но пришел конец нашему счастью. У него была другая женщина, или другие женщины, не знаю.

Марсель. Другие женщины?

Жильберта. Да. Какая-то у него была своя, тайная жизнь, он со мной не делился, но я знаю — это было неодолимо, это было выше его.

386. Экстерьер. Парк. Тансонвиль. Утро.
Бредут Марсель и Жильберта.

Жильберта. А вы помните свое детство в Комбре?

Марсель. Нет, в общем.

Жильберта. Давно там не были?

Марсель. О, страшно давно. Теперь Комбре уж не тот.

Жильберта. Да, война все изменила.

Марсель. Нет, война тут ни при чем.

Жильберта. Но неужели вы хотите сказать, что те тропки, тот лес, деревня ничего не говорят вашему сердцу?

Марсель. Ровно ничего. Они ничего для меня не значат. Все это умерло. Я почти ничего не помню. (*Пауза.*) Вот, помню, как вас увидел однажды, сквозь этот боярышник. Вы меня очаровали тогда.

Жильберта. Правда? Как жалко, что вы мне тогда не сказали. Ведь вы мне очень, очень понравились.

Марсель на нее смотрит во все глаза.

Марсель. Да ну?

Жильберта. Я даже о вас мечтала. Конечно, я была зрелая не по годам. Я имею в виду — тогда. Мы с деревенскими мальчишками и девчонками всякие руины бегали осматривать на ночь глядя — развалины Руссенвильского[1] замка. Ужасные озорники. И как я мечтала, чтобы вы тоже вдруг туда заявились. Помню, в тот миг, сквозь боярышник, я взглядом пыталась вам передать, как я вас обожаю, но, по-моему, едва ли вы поняли.

Он смеется.

Что смешного?

Марсель. Да то, что я ничего не понял. Я так мало понимал. Я был... чересчур озабочен... другими материями... Честно говоря, я зря загубил свою жизнь.

387. Интерьер. Санаторий. Палата Марселя. День. 1917.
Санаторий на берегу озера, в большом шато.
Марсель сидит неподвижно, один, в просторной палате. Ему тридцать семь лет.

1. Прообразом вымышленного Руссенвиля, скорей всего, стал старинный, в те времена полуразваленный городок к северу от Парижа — Гуссенвиль.

Он в белом халате.
И недвижим, как сова.

388. Интерьер. Санаторий. Коридор.
На переднем плане мимо палаты проходит доктор в белом халате.
В самом конце длинного-длинного коридора стоит Марсель.

389. Интерьер. Санаторий. Палата Марселя.
Марсель сидит неподвижно.
У самого окна кружат птицы.
Он их не слышит.

390. Экстерьер. Санаторий. Озеро.
Марсель сидит на скамейке, спиною к озеру. В отдалении — люди в белых халатах.

391. Экстерьер. Поле. День. 1921.
Поезд стоит.
Обходчик неспешно бредет вдоль состава, обстукивая колеса легкой кувалдой. Эхо множит удары.

392. Интерьер. Вагон поезда.
Марсель сидит, в одиночестве. Ему сорок один год.
Просадь вязов темнеет поодаль.
Окно открыто, но не слышен стук молотка.

393. Интерьер. Квартира Марселя. 1921.
Руки Марселя вскрывают конверт.
Вынимают визитную карточку.
Это приглашение к принцу и принцессе Германтским, на дневной прием.
Он кладет карточку на бюро.

394. Промельк принцессы Германтской, тогда, в опере, в ложе.

395. Экстерьер. Дом принца Германтского на авеню дю Буа.
К дому идет Марсель.
Кареты, автомобили, толпы шоферов.
Подкатывает автомобиль, Марсель делает неверный шаг: еще секунда, и он бы угодил под колеса. Шофер на него орет. Марсель, резко отпрянув, оступается на неровных плитах.
Покачивается, восстанавливает равновесие, отводит ногу назад, нашаривает плиту поровней.

396. Очень быстрый, очень смутный промельк Венеции.

397. Лицо Марселя.

398. Экстерьер. Перед домом принца Германтского.
Марсель стоит не шевелясь.
Вот откачнулся с каблуков на носки.
И снова застыл.

Опять откачнулся — с носков на пятки.
Шоферня на заднем фоне глядит на него весело, с любопытством.
Марсель покачивается — взад-вперед, взад-вперед.

399. Вспышка сини.

400. Шоферня.

401. Синие фрески в соборе Сан-Марко.

402. Лицо Марселя.

403. Интерьер. Дом принца Германтского.
Двери дома Германтов распахнуты.
Камера сопровождает Марселя в дом, всплывает по парадным ступеням.
Под звуки музыки из закрытой двери.
От двери отделяется дежурящий на площадке Дворецкий.

Дворецкий. Приказ Принцессы, мсье, пока музыка не кончится, дверь чтоб не открывать. Не угодно ли вам будет обождать в библиотеке, мсье?

404. Библиотека.
Марсель входит в библиотеку, садится.
Он здесь один, если не считать Официанта, колдующего над питьем и закусками.
Официант нечаянно стучит ложкой по тарелке.

405. Чистое поле и просадь вязов в вагонном окне.
Стук молотка о колеса.

406. Официант с ложкой.
За кадром — стук молотка.

407. Поезд стоит среди поля.
Обходчик стучит по колесам легкой кувалдой

408. Марсель сидит в вагоне. Ни звука.

409. Марсель сидит в библиотеке. Слышен стук молотка.
Марсель опускает глаза на стол. Видит вазочку с птифурами, стакан апельсинового сока.
Он пьет сок, утирает рот крахмальной салфеткой.

410. Салфетка похрустывает.
Вспышка синего неба в квадрате окна.

411. Марсель с салфеткой у рта.

412. Видные из окна, с высоты, — густая синь, световая рябь — небо, море; на переднем плане вешают на крюк накрахмаленное полотенце.

413. Марсель и Официант — неподвижны оба.

414. Трубы отопления в библиотеке.
В трубах надсадно урчит вода.

415. Вспыхивает на солнце столовое серебро.

416. Лицо Марселя.

417. Ресторан в Бальбеке. Пусто. Закат.
Столы накрыты.
С моря доносится дальний гудок парохода.

418. Марсель — в библиотеке, один.
За кадром — дальний гудок парохода.

419. Интерьер. Гостиная в доме принца Германтского. 1921.
Открываются двери гостиной.
Камера туда входит вместе с Марселем. Марсель мешкает на пороге.
Сотни лиц, иные к нему оборачиваются, уродски размалеванные, уродски старые лица.
Он входит в комнату. Голоса. Лица. Парики, размалеванность при дряблой дряхлости тех, кто с трудом сидит и еле стоит на ногах, их натужный хохот и жесты — все создает впечатление нелепого, зловещего маскарада.

420. На экране проступает образ Венеции — и гаснет в миг.

421. Герцогиня Германтская (63) и Марсель.

Герцогиня. О, сколько лет, сколько зим! Да, сколько же лет? Когда это все было, в точности? И где это вы пропадали? Ничуточки не изменились! Ну, разве что самую малость. А из меня уже вовсю песок сыпется, нет, правда. Давно уж не девочка, как ни крути.

422. Небо и море в том, бальбекском, окне вспыхивают вдруг на экране и гаснут в миг.

423. Герцогиня с Марселем.
Мимо проходит дряхлый, согбенный старик.

Марсель. Кто это?

Герцогиня. Граф д'Аржанкур. Помните? Жуткую имел репутацию. И все больше по части лакеев.

Марсель (*глядя вслед д'Аржанкуру*). Просто не верится.

Герцогиня. Да уж, он изменился, кто спорит. А знаете — ведь вы, наверно, здесь мой единственный друг, мой самый верный друг? И вы со всеми перезнакомились у меня в доме, правда? Вы и со Сваном у меня познакомились.

Марсель. В общем-то, я немного знал его, когда был еще маленький.

Герцогиня. Здесь где-то его дочь, Жильберта. Знакомы с ней?

Марсель. Слегка.

Герцогиня. Она никогда не любила Робера, знаете, никогда. Стерва.

424. Поле и просадь вязов в вагонном окне проступают вдруг на экране и гаснут в миг.

425. Герцогиня и Марсель.

Марсель. А где же Принцесса?

Герцогиня (*указывая*). Да вон же она, там стоит.

Марсель смотрит туда, куда указывает герцогиня, и видит мадам Вердюрен, старуху восьмидесяти одного года.
Мадам Вердюрен на миг попадает в фокус.

Марсель. Какая же это принцесса.

Герцогиня. А вот представьте. Это раньше она звалась Вердюрен. Но моя милая кузина умерла. И Вердюренша стала вместо нее принцессой, моей новой кузиной. Принц совершенно искренне пленился ее деньгами.

426. Бальбекский ресторан в лучах заката проступает вдруг на экране и гаснет в миг

427. Маркиз де Камбремер и Марсель.
Маркизу де Камбремеру семьдесят пять лет, лицо у него мятое, отечное, одутловатое, в мешках и морщинах.

Маркиз де Камбремер. Кто-то мне говорил, дражайший, что вы лечились в санатории несколько лет. Ну и как? Приступы удушья? Все еще мучат? А? Есть улучшения?

Марсель. Незначительные.

Маркиз де Камбремер. Но с возрастом они ведь становятся заметно реже, эти приступы, да? А вы, в конце концов, мой милый, тоже не молодеете. (*Рассеянно.*) Сестра теперь заметно меньше страдает от этих приступов.

428. Марсель стоит один.
Он внимательно вглядывается в гостей, и камера медлит на колченогих, скрюченных мужчинах, неловко, еле-еле ковыляющих женщинах, на тряских телах, на лицах под густым макияжем.

429. Вдруг — крупный план виконтессы де Сен-Фиакр.
Виконтесса — приверженица кокаина. У нее изнуреное, страшное лицо. Она улыбается — непрестанно и жутко.

Виконтесса (*в камеру*). Здрасьте-здрасьте!

430. Марсель.
Он разглядывает группку гостей, которые издали ему кажутся молодыми.
Но, по мере приближения, они все явственнее стареют, и, наконец, он видит, как морщинисты лица, какими крошечными из-за отечных век и мешков стали глаза.
Проходит Бришо, совершенно слепой. Ему восемьдесят четыре года.

431. Одетта сидит на диване в окружении молодых людей.
Ей шестьдесят четыре года, но она все еще хороша собой.

432. В зал входит Морель.
Ему сорок один год.
Со всех сторон его радостно приветствуют.
Принцесса Германтская (Она же мадам Вердюрен) кричит через весь зал.

Принцесса Германтская. Ой! Кого я вижу! Великий музыкант, великий человек!

Морель направляется к ней и к принцу Германтскому, которому семьдесят пять лет.

433. Мадам де Камбремер (70) и герцогиня Германтская.
Чуть поодаль, на заднем плане, стоит Марсель.

Мадам де Камбремер. А куда это, интересно, маркиза д'Арпажон подевалась?
Герцогиня Германтская. Она умерла.
Мадам де Камбремер. Ах, ну нет же, вы явно ее с графиней д'Арпажон путаете.
Герцогиня Германтская. Ничего я не путаю. Маркиза тоже умерла. С год назад примерно.
Мадам де Камбремер. Но я же была у нее в доме, на музыкальном вечере, с год назад примерно!
Герцогиня Германтская. И, тем не менее, она умерла, окончательно и бесповоротно, смею вас уверить. И неудивительно, что вы ничего не слышали. Она умерла самым невыдающимся образом.

434. Жильберта (41) и Марсель.

Жильберта. Не понимаю, вы-то здесь что делаете, на этом сборище. И почему бы нам с вами, например, сегодня не поужинать в ресторане вдвоем?
Марсель. Да, в самом деле... если вы только не сочтете, что вас может скомпрометировать ужин в ресторане вдвоем с молодым человеком.

Жильберта смеется.
Кое-кто оборачивается на них и улыбается, слыша ответ Марселя.

С пожилым человеком.

435. Крупный план. Принцесса Германтская.
Она дико хохочет, и роняет, и снова вдавливает в глаз монокль.

Жильберта (*голос за кадром*). Она теперь моя тетушка, знаете ли.

436. Марсель и Жильберта.

Жильберта. Надо вам сказать, одна моя близкая подруга, по-моему, вас когда-то знала. Андре.
Марсель. Да-да, мы когда-то были знакомы.
Жильберта. Ну, а сейчас она здесь где-то, с мужем. Ах нет, вон же она, с Морелем разговаривает.

Морель и Андре (43) разговаривают в противоположном конце гостиной.

437. Марсель и Рашель.
Рашель (44) выглядит куда старше своих лет.

Рашель. Э нет, я же вижу, вы не узнаете меня.
Марсель. Нет, почему, узнаю...
Рашель. А тогда — кто я? Ну кто я?
Марсель. Ну...
Рашель. То-то и оно! Ладно уж, я вам подскажу. Мы познакомились в театре, за сценой, с вами еще был один ваш приятель. Ой, он был от меня без ума. Теперь вспомнили?
Марсель. О да. Я вспомнил, да.
Рашель. Ах, как он меня обожал!

438. Герцог Германтский сидит на диване с Одеттой.
Герцог все так же хорош собой, все так же осанист, торжественно величав. Только волосы побелели. Герцогу семьдесят пять лет.
Молодые люди забавляют Одетту беседой.
Вдруг и герцог вставляет словцо. Одетта быстро к нему оборачивается, но тотчас спешит вновь озарить молодежь своей неотразимой улыбкой.

439. Герцогиня и Марсель.

Герцогиня. Вот вы с Рашель говорили. А вы знаете, что она теперь величайшая актриса в Париже? Да, кстати, мой-то муж завел новые шашни, в свои семьдесят пять! Поразительно, правда? Но мы с ним по-прежнему нежно любим друг друга.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

440. Жильберта и Марсель.

Жильберта. Герцог Германтский большой поклонник моей матушки. Просто не вылезает из ее дома. А она совсем не стареет, правда?

Марсель. Да, она не стареет, совсем.

Жильберта. В нее всегда все влюблялись.

441. Герцог Германтский направляется к двери.
Теперь, когда герцог поднялся с дивана, мы вдруг видим, как он постарел.
Передвигается он с трудом, бдительно нашаривая путь перед каждым шагом, то и дело утирает лоб платком.

442. Одетта и Марсель.

Одетта. Пристраивайтесь-ка рядышком. Ах, как я рада вас видеть. Вы ведь хорошо знали моего первого мужа, правда?

Марсель. Вашего первого мужа?

Одетта. Ну да, Шарля Свана. Я теперь мадам де Форшевиль. Но мсье де Форшевиль тоже умер. Вы ведь знали Шарля?

Марсель. Да, в детстве, немного.

Одетта. Вы писатель, я знаю. Ох, я бы вам столько могла порассказать, такого подкинуть материальчика! Вы любовью ведь интересуетесь, ну, то есть вы пишете про любовь? Хотя — о чем же еще и писать? Все мои любовники с ума сходили от ревности. Шарль был ревнивый — до жути. Но он был такой умный и тонкий. Да я ни за что и не влюблюсь в мужчину, если он не умный и тонкий. Мсье де Форшевиля я никогда не любила. Он такой был неинтересный, нет, правда, серость, типичное не то. А Шарля я обожала, и мы были так счастливы — почти всегда. Шарль все собирался сам книги писать, знаете, но (*хихикает*) он, по-моему, слишком сильно меня любил, и больше у него ни на что не хватало времени.

443. Марсель стоит один.
К нему подходит Жильберта и подводит девушку семнадцати лет. Эта девушка прелестна.

Жильберта. Вот, прошу любить и жаловать, моя дочь.

Мадемуазель де Сен-Лу улыбается и склоняет головку.
Марсель долго, пристально на нее смотрит.
И вдруг все звуки в гостиной смолкают.
Мадемуазель де Сен-Лу улыбается, говорит — но без звука.

А за кадром мы слышим звон колокольчика садовой калитки в Комбре, “упругий, железистый, неотвратимый, свежий и резкий”[1].
Колокольчик продолжает звенеть в продолжение следующих кадров.

444. Просторная гостиная, множество народа, все говорят, говорят.
Без звука.

445. Улыбается мадемуазель де Сен-Лу.

446. Вязы Худимесниля.

447. Колокольни Мартенвиля.

448. На миг мелькает желтый экран.

449. Река Вивона в Комбре.

450. Кровли Комбре.

451. Сад в Комбре на закате.

452. Колокольчик садовой калитки.

453. Сван открывает калитку, уходит.

454. Марсель, ребенок, смотрит из окна своей спальни.
И — смолк колокольчик.

455. Вермеер “Вид Дельфта”.
Камера быстро наезжает на картину Вермеера, на отрезок желтой стены.
И мы видим желтый экран.
Голос Марселя (*за кадром*). Настало время начинать.

1. Кавычками Пинтер здесь обозначает единственную во всем сценарии прямую цитату из Пруста.

Гарольд Пинтер. Сценарий по Прусту. À la Recherche du Temps Perdu

Рассказы китайских писателей

Перевод с китайского Александра Дадыко

Ли Би-хуа

Переулок Чаочжоу – женщина, которая ела маринованных гусей

ПРО нас решили снять сюжет для кулинарной передачи и раскрыть секрет маринада, которым мы славимся вот уже сорок семь лет. Наши маринованные гуси известны на весь Гонконг. Горожане говорят, что все дело в соусе, который мы настаиваем в специальном чане. Это верно: гусей мы маринуем в огромном чане – высотой в половину человеческого роста. За все время существования нашего кафе в нем побывали сотни тысяч гусей, насыщаясь густым ароматным маринадом. Маринад покрывает тончайшая пленка, которая оберегает его тайну все эти годы. Изо дня в день в чане томится птица, отдавая свои соки, и обретает в нем второе рождение – и каждый раз результат превосходит предыдущий: маринованный гусь получается все сочнее и

© Александр Дадыко. Перевод, 2015

ароматнее. Поэтому мы никогда не меняем маринад; он — "сердце" нашего заведения.

Секрет маринада был передан моему отцу дедом, сейчас же перешел к моей матери. Перед началом съемок ведущий подошел к ней, чтобы обсудить детали предстоящего интервью:

— Госпожа Чэнь Люцин, — начал он, — благодарим вас за то, что согласились принять участие в нашей программе.

— Нет, — прервала его мать, — зовите меня все же Се, а не Чэнь.

— Но ведь вы говорили, что расстались с господином Се и теперь ведете дела одна. У нас уже и сюжет придуман о вас как о единственной женщине, самостоятельно управляющей рестораном в переулке Чаочжоу.

— И все же зовите меня Се, — сказала мать. — Мы с мужем еще официально не развелись.

— Ну что ж, это не принципиально, — дипломатично уступил ведущий. — В конце концов, маринад не имеет к семейному положению никакого отношения. В таком случае сосредоточимся на его секретном рецепте.

— Никакого "секрета" по большому счету и нет. Конечно, у каждого ресторана есть свой рецепт, раскрыть который — значит потерять клиента, — мать улыбнулась. — Одно могу сказать: наши гости довольны, это для нас самое главное.

Используем мы только натуральные продукты: кассию, перечник, бадьян, фенхель, сирень, амомум, кемпферию, соевый соус, соус из анчоусов, сахар, чеснок, мясной бульон, приправы. Добавляем гаоляновой водки и готовим на долгом огне. Гусь напитывается соусом, а в обмен отдает свой сок — только так и можно получить наш фирменный маринад. Главное — не экономить на ингредиентах; их нужно менять каждые три дня, — сказала мать.

Это верно, оставаться должна только жидкость. Чем она выдержаннее, тем лучше. Хороший маринад не купить ни за какие деньги.

Вообще-то, когда нас посетили люди с телевидения, мы уже покинули переулок Чаочжоу, потому что в мае девяносто седьмого управление по развитию города начало официальную перестройку этой неприметной улочки. С тех пор весь дух и очарование уличного ресторанчика повыветрились: канули в небытие хаотичный огонь в жаровнях, терпкий запах приправ, непринужденный и радостный гам наших прежних гостей, — как будто всего этого никогда и не было. Мы перебрались в Шанхуань, где нашли подходящее место и открыли кафе. Все держалось только на моей матери, мне же тогда было всего семь.

Что случилось в тот год, когда мне исполнилось семь лет? Из семьи ушел отец — ушел и не вернулся. Он бросил меня, мать и свое семейное дело — чан с маринадом. Все в переулке Чаочжоу знали, что отец ушел к любовнице, живущей на материке, и, хотя соседние рестораны были нашими конкурентами, даже их владельцы нам сочувствовали.

Когда отец ушел, мать ничего не сказала, заперлась у себя в комнате и пролежала на кровати три дня. Выйдя из добровольного заточения, не пролила ни единой слезинки и, скрипя зубами, вновь взялась за дело. Хотя уличный ресторанчик под открытым небом — не бог весть что, но и он требует твердой руки — ничего нельзя пускать на самотек.

Отец оказался отпетым негодяем — с тех пор от него так и не было никаких вестей. Однако я восхищалась им, равно как и моя мать. Он мне запомнился (в семь лет как-никак уже начинаешь что-то подмечать) человеком хоть и грубым и неотесанным, но не робкого десятка, мне особенно запомнилась татуировка у него на груди в виде черного ястреба. Не то что родители моих одноклассников — белые воротнички; и зарплату он получал не по часам — работал бывало круглые сутки.

Наши гуси пользовались бешеной популярностью: на Новый год, в праздники о том, чтобы попасть в ресторан, не заказав заранее столик, не могло быть и речи. Да и в будние дни от клиентов не было отбоя: столы и стулья, что внутри, что снаружи, сдвигались как попало, гости — в испарине, поту, масле — пировали до утра.

Отец вставал на рассвете и отправлялся на городской рынок, где покупал пятьдесят-шестьдесят гусей, жирных, весом по семь-восемь цзиней. Потом стал выбираться за товаром на материк, говорил, что выходит дешевле, да и мясо нежнее. Впоследствии его поездки на материк только участились. Поговаривали, что он содержит любовницу в Шаньтоу. Говоря по совести, моему отцу содержать никого не требовалось — женщины сами с радостью готовы были капитулировать. Наши соседки в переулке только и знали, что глазеть на моего отца, рубящего гусям головы, да кокетничать с ним: “А-Ян, налей мне побольше твоего восхитительного соуса...” — “Этого в избытке”, — отвечал отец.

Имя у него было некрасивое — Се Ян, оно отдавало классическим дыханием земли. Ян — это от “вскормленный небом”; вот тут в точку — не припомню, чтобы отец когда-нибудь болел. Наоборот, отчетливо помню его широченную грудь, черный ястреб на которой, когда отец обезглавливал гусей, казалось, расправлял крылья, готовый взлететь. Отец был человеком чрезвычайно мужественным, а улыбка — как у

ребенка; это сводило женщин с ума, они так и ластились к нему, что не могло не укрыться от внимания матери, которая, однако, никогда не подавала вида. Мне же хотелось изловить жирного таракана и подложить им, чтобы распугать их всех к чертовой матери.

Вообще, мать моя тоже была красавицей: раньше, когда она работала продавцом в супермаркете Даймару, то пользовалась у мужчин большим успехом, однако у нее были гордость, выдержка и трезвомыслие — она всегда знала, что ей в конце концов нужно. С отцом же ее просто свела судьба — а от судьбы, как известно, не убежишь.

Они познакомились, когда мать была еще совсем молодой. Однажды она отправилась купаться со своими подругами; когда она отплыла от берега уже достаточно далеко, ногу ее свело судорогой, и мать начала тонуть. Подруги были слишком слабы, чтоб помочь ей, но тут, откуда ни возьмись, вынырнул крепкий мужчина и вытащил ее на берег. Таким образом отец не только спас мою мать, но после всего случившегося еще на протяжении получаса массировал ей ноги.

Его движения были четкими и уверенными, руки точно следовали контурам тела, а усилие было именно таким, какое должно быть, — не сильным, не слабым — и было удивительно, как такой могучий мужчина может столь деликатно обращаться с женской ногой. Под силу такое только человеку, чьи руки изо дня в день касаются чужой плоти.

— Никак не думала, что он окажется продавцом маринованных гусей, — вспоминала мать.

— Ведь мы даже не были знакомы, а ты лапал меня тогда битый час.

Отец смеялся в ответ:

— Я твой спаситель, а ты не больше, чем гусыня в моих руках.

Мать раззадоривали эти шутки, и она с кулаками бросалась на отца, а тому было все равно.

Мать решила:

— Ни за кого не пойду, только за Се Яна.

Бабушка оказалась прозорливей, как и подобает любой матери, — она не слишком одобряла этот брак, но было уже поздно — что суждено, того не миновать. Так что ко времени, когда мать забеременела мной, она вышла замуж за Се Яна.

Это было полностью ее решением, и, когда она, потеряв его, не стала плакаться в чужую желетку — тоже ее решение. Из чего следует, что мать моя — женщина незаурядная.

Если бы не судьба, распорядившаяся подобным образом, то история моей матери могла бы сложиться иначе. Но ниче-

го не попишешь — однажды попробовав маринованных гусей отца, она была обречена есть их до скончания дней. И я тоже.

Отец был родом из Чаочжоу; закоренелый сторонник патриархальных устоев, он никогда не посвящал женщин в свои дела: с кем он заводит дружбу, с кем встречается, — все это моей матери не касалось. Но мать мою он любил. Еще знаю, что он практиковал боевые искусства — так называемый Священный кулак: говорят, что человек, постигший эту технику, может обретать чудесные свойства, так что ни ножи, ни пули не смогут причинить ему вреда. Пожалуй, больше о моем отце я ничего и не знаю.

Мы жили в старом доме рядом с нашим рестораном: первый этаж — высокий, два других — низкие, — типичная древняя конструкция; деревянные лестницы, тусклый свет ламп. Мы жили на третьем этаже, с которого можно было попасть на крышу. Расположение нашего жилища было очень выигрышным: стоило только спуститься — и вот ты уже за прилавком. Дом этот перешел нам по наследству. Крыша примыкала к комнате, где отец тренировался, — это была его святая святых. Во время тренировок отец громко кричал, так что у нас в квартире была установлена специальная звукоизоляция. На крыше он занимался поднятием тяжестей или акробатикой; когда практиковался в Священном кулаке, то накрепко закрывал двери, так что нам, женщинам, секреты его тренировок оставались неведомы.

Знаю только, что каждые дней десять или раз в две недели он “призывал дух настоятеля”, чтобы не растерять навыков или выйти на новый уровень мастерства.

Помню, однажды я услышала, как он бранит мать, — никогда прежде я не слышала, чтобы голос отца был настолько свирепым:

— Я же говорил тебе не входить без спроса! — кричал отец.

— Но комната очень грязная и вся пропахла потом, я только хотела прибраться в ней, — оправдывалась мать.

— Я и сам могу прибраться! Женщинам здесь делать нечего, — не уступал отец. — Запомни, никогда не входи в мою комнату без спроса, ни в коем случае не приближайся к алтарю учителя. Если зайдешь сюда во время месячных, тебе не поздоровится, так и знай! — И добавлял все тем же загадочным и гневным тоном: — Твои женские дела будут пострашнее любого заговора! — так мы узнали, что даже у нашего бесстрашного отца есть свои уязвимые места.

После этого случая мать больше не совала нос в “увлечение” отца.

В нашем ресторане работало еще два человека, однако матери от этого было не легче: она и убиралась, и сдвигала столы и стулья для клиентов, и стряпала, и встречала гостей, — короче говоря, была хозяйкой-разнорабочей, эдаким фактотумом. За какую бы работу она ни взялась, все у нее спорилось, даже головы гусям рубила, так что отцу пришлось бы нелегко, не будь у него такой помощницы. Наверное, это и есть "женская хитрость": кто от кого зависел, в определенный момент было уже не понять.

Наши работники, в отличие от нее, в конце месяца получали зарплату, на что матери оставалось только сетовать:

— А у меня какая зарплата? Моя зарплата — жить с этим мужчиной.

Дальше она косилась на Се Яна:

— А ночью еще и спать с ним.

Мать моя считала, что весь остаток дней проведет в "Переулке Чаочжоу", будучи "Королевой маринованных гусей".

И тут вдруг на свет появляюсь я, что для отца оказывается совершенной неожиданностью. Никакого опыта в вопросах обращения с детьми у него не было, зато он испытывал живейший интерес ко мне как к некоему новшеству в своей жизни, будто в доме появилась забавная игрушка или новая маленькая жена. Он тискал меня своими грубыми руками, целовал и царапал щетиной, купал меня и промывал мои детские нарывчики, разбрызгивая воду по всему дому. Когда я немного подросла — лет до трех, — мать запретила ему купать меня, на что отец состроил нахальную мину:

— Чего ты боишься? Дочка — моя плоть от плоти, когда я ее мою, можно считать, что я мою самого себя.

Мать окатила его водой, и я радостно ввязалась в эту оживленную потасовку.

Иногда отец напивался и склонялся надо мной, обдавая мое лицо перегаром. Когда я подросла, то тоже научилась выпивать, причем почти не пьянея, — наверное, с детства привыкла к хмельному отцовскому дыханию. А мать оттаскивала пьяного отца от моей кроватки. Диву даюсь, как ясно могу я припомнить события, произошедшие со мной столь давно.

Отец не жалел слов, чтобы подмаслить мою мать:

— Не жадничай, это просто глупо ревновать меня к дочке! Я, Се Ян, никогда не разлюблю Чэнь Люцин.

— А если разлюбишь? — поинтересовалась мать

— А если разлюблю, то тебе лучше всего будет идти своей дорогой!

Мать сердилась и пыталась отца отшлепать, в то время как рука ее то и дело проскальзывала у него между ног.

Кажется, в первый раз я узнала об отношениях мужчины и женщины, когда однажды ночью проснулась от духоты. Подушка была мокрая от пота, давешний сон еще не выветрился, и я находилась между явью и забытьем. Отец и мать, абсолютно голые, лежали на соседней кровати, оба изнывали от пота, одеяло сползло; тело отца вздымалось и опускалось над телом матери, как рука палача над жертвой, а мать лежала недвижимо с закрытыми глазами и стонала:

— Больно! Скорее кончай.

И снова:

— Полегче. Я, кажется, беременна.

Отец в ответ только усмехнулся, переводя дух:

— Откуда мне знать эти твои женские штучки? Я же не могу так просто остановиться, а ты можешь считать это тестом на беременность.

Отец еще не закончил свои шутки, как мать закричала:

— Скорее вынимай, мне плохо, плохо!

Я понятия не имела, о чем идет речь. Потом я несколько раз слышала, как мать подавленным голосом говорила с кем-то по телефону, скорее всего, с бабушкой:

— Похоже на метроррагию, думаю, не спасти... Придется удалять... А я думала еще рожать... Да, он сделал вид, что сожалеет, дал себе пощечину, но толку-то с этого. Нет, ничего с ним обсуждать я не буду.

Договорив, мать вешала трубку и поспешно спускалась в ресторан.

Хотя у отца и была я, но он всегда мечтал иметь сына — у них в Чаочжоу не принято уважать женщин, поэтому очень важно, чтобы в семье был мальчик. Но поделать он ничего не мог: родилась девочка — приходилось любить девочку.

Родители целыми днями были заняты в ресторане, и им было некогда отводить меня в школу и встречать по дороге домой, так что на занятия я ходила вместе с соседской дочкой по имени Чжоу Цзинъи, которая училась в шестом классе. Я знала, что мне нужно как следует учиться, чтобы не повторить судьбу моей матери. Хотя я и восхищалась отцом, но жизнь среди промасленных кастрюль в непролазном кухонном чаду меня совсем не прельщала. Особенно остро я это поняла, насмотревшись на современный мир, что лежал за границами переулка Чаочжоу. Так что сегодня мне не приходится жалеть о своих детских решениях.

Уход отца наложил на всю дальнейшую жизнь моей матери глубокий отпечаток: стоило ей только задуматься о его предательстве, о его безрассудстве, о том, что он отдал себя в распоряжение другой женщины, ее начинали снедать

ярость и боль. Во время таких приступов мать, как дикий зверь, набрасывалась на еду, вгрызалась в мясо, хрустела хрящами и, только наевшись до отвала, могла прийти в себя. Полный желудок — лучшее лекарство от душевных расстройств. Всю свою созидательную энергию она вкладывала в меня и мое образование. Училась я немного лучше среднего, при поддержке матери, которой приходилось трудиться не покладая рук, поступила в институт на факультет менеджмента. Студенткой я жила в общежитии, а закончив институт и найдя работу, сняла квартиру, откуда было удобно добираться до места службы. Постепенно я отвыкла от жизни в старом, захолустном доме, а особенно — от опустевшей комнаты отца и крыши, на которой он тренировался. Я уже очень много лет не выходила на эту крышу. Когда отец еще был с нами, я не решалась выйти туда, а потом в этом и вовсе не было смысла.

В выходные я навещала мать, и мы обедали вместе — в ее квартире или в новом ресторане, который она открыла. Все те же маринованные гуси, которые за эти годы ничуть не растеряли своей прелести: клиенты все так же облизывали пальчики и толпами валили в ресторан, и даже мы, всю жизнь, кроме вкуса этих гусей, ничего не ведавшие, с удовольствием накладывали себе полные порции.

Наш сосед, дядюшка Цзю, хвалил мать, оттопыривая большой палец:

— А-Ян просто не ценил своего счастья: иметь такую одаренную жену, чьи гуси с каждым днем все вкуснее и вкуснее, и убежать с материковой девчонкой — это надо быть круглым дураком.

Мать, поливавшая из шланга заплывшую жиром мебель и пол ресторана, усмехалась:

— Дядюшка Цзю, вы бы уж не смеялись надо мной: человек убежал — ищи ветра в поле, спасибо, что хоть дело оставил, не то матери с дочкой и ноги протянуть было бы недолго, чего уж говорить про средства на учебу Юэ Мин.

И добавляла ледяным тоном:

— Посмотрим, действительно ли он больше не вернется: я ведь даже вещи его не трогала.

Тетушка Цзю тем более стояла на стороне матери:

— Не вернется — и бог с ним, дело у тебя в руках, даже и не думай отдавать его этому лису просто так.

— Я тоже так считаю, — соглашалась мать. — Не вернется — я ему развода не дам, так и буду госпожой Се, а захочет развестись — приползет. Я даже уже и не жду его, одна как-то привыкла.

Выражение лица у моей матери было тогда каким-то загадочным, так что было неясно, хочет ли она в конце концов снова увидеть Се Яна или нет. Но вопрос заключался не в том, хочет она этого или нет, а в том, что Се Ян этого не хочет, и матери оставалось лишь играть пассивную роль зрителя в разыгрываемом моим отцом сценарии.

Когда женщина действует с таким упорством и самоотверженностью, то это не может не вызвать расположения: у нашего заведения никогда не возникало больших проблем, а маленькие всегда можно было решить мелкой взяткой, хлебосольством или ненавязчивым подарком.

Мать все больше и больше напитывалась "мужским духом", как гусь напитывается соками маринада; шея ее стала длинной и жилистой, подобно гусиной; терпение и стойкость моей матери вызывали у меня чувство глубокого преклонения.

Мать была настоящей хозяйкой, держала свой ресторанчик, как гусиная голова держит тушку, подвешенную за прилавком, — уверенно и со вкусом. И есть больше всего она любила именно гусиные головы: вкус у них насыщенный, снаружи мясо мягкое, а внутри — твердые хрящи; хотя гусиная голова и получается такой нежной, но на ней, насаженной на крюк, держится весь остальной гусь.

— Мама, я пошла, завтра мне на работу.

Мать провожала меня до порога и следила взглядом за моей удаляющейся фигурой. Когда я, дойдя до конца улицы, оборачивалась, мать продолжала стоять на прежнем месте.

На прощание мать давала мне наставления, как будто мне все еще было семь лет:

— На дороге смотри по сторонам, сейчас сумасшедшее движение, высыпайся, не ложись слишком поздно, когда будет время, приходи навестить меня.

Я понимала: мать ждет не меня, а моего отца, но отец не тот человек, который приходит навестить.

Я перешла на новую работу — секретаршей. Эта должность не имела ничего общего с моей специальностью, и я согласилась на нее из безысходности.

Последние полгода в экономике творилась какая-то неразбериха, что не могло не сказаться на жизни города, выпускники институтов сидели без работы; к счастью, у меня за плечами было уже два года рабочего стажа и кое-какие рекомендации, так что голодать мне не пришлось.

Когда я познакомилась с моим будущим начальником, адвокатом Тан Чжуосюанем, мне в голову пришла одна оригинальная идея, поэтому я мысленно распрощалась с другими

предложениями. Так господин Тан стал моим боссом, а потом перестал быть боссом. Вот как все это произошло.

Я работала всего неделю, когда позвонила какая-то женщина. Я спросила:

— Как ваша фамилия?

Трубка ответила:

— Ян.

— Госпожа Ян, пожалуйста, сообщите из какой вы компании, по какому делу желаете обратиться к господину Тану? Не могли бы вы оставить контактный телефон? Господин Тан перезвонит вам, когда освободится.

Я старалась говорить как можно вежливей, однако в ответ в трубке послышалось гневное:

— Ты что, не знаешь, кто я такая? Быстро сообщи ему, что его спрашивает госпожа Ян, и он сразу подойдет к телефону.

Она была убеждена, что секретарша — самый омерзительный в мире посредник: секретарша лучше нее осведомлена, где и чем занимается ее любовник, свободен он или нет, с кем встречается, и даже может не обращать внимания на такие очевидные вещи, как звонок его любовницы. Секретарша владеет неумолимым правом сказать "господин Тан на совещании", и звонившему ничего не остается, кроме как повесить трубку.

Но госпожа Ян сдаваться не собиралась.

Как нарочно Тан почуял звонок и поспешно подключился к разговору, рассыпавшись целым букетом извинений и демонстративно наказав мне:

— Когда бы госпожа Ян ни позвонила, всегда соединяй.

Ян отчитала Тана ледяным тоном и в заключение поведала мне:

— Теперь, думаю, ты знаешь, кто я такая. Впоследствии, надеюсь, не будешь тянуть кота за хвост.

Я заверила ее в этом и проглотила обиду, однако ее звонок запомнила. По одному ее голосу я сразу поняла, что это за женщина и как ее можно проучить.

Иногда, по поручению господина Тана я заказывала им места в ресторане — заказывали они сплошь дорогие, но постные блюда, например, импортную спаржу. Госпожа Ян Ин была вегетарианкой и не ела ничего жирного. Она считала, что человек должен оставаться проницательным, настороженным, холодным и ни в коем случае не допускать в тело токсины. Ее принципиальности можно было только позавидовать.

Тан Чжуосюань рассказал мне по этому поводу:

— Она считает, что все животные существуют в страхе и тоске, а перед забоем выделяют в кровь токсины, которые

отравляют мясо, и, хотя вкус его не меняется, оно несет в себе "дух смерти", который наносит человеческому организму непоправимый вред. Человек, съев мяса убитого животного, будет мучиться, быстро уставать, расходовать слишком много энергии на пищеварение. По аналогии, жирные, сладкие и терпкие блюда также совершенно неприемлемы в пищу и т. д. и т. п.

— А вы? — спросила я его — Любите есть мясо?

— Да мне как-то все равно, — ответил Тан, — иногда ем нежирное мясо, но и овощи, если свежие, мне тоже очень нравятся. А может, я просто привык к вкусам своей девушки.

И добавил, усмехнувшись:

— Пожалуй, это помогает мне сохранять остроту ума на судебных заседаниях.

— Понятно, — только и ответила я.

Однажды он совершенно неожиданно велел мне отвезти цветы госпоже Ян. Он настаивал на том, чтобы это непременно были белые лилии. Я все выполнила в точности, как велел Тан, однако никакой реакции не последовало, звонков от госпожи Ян не было, на ее телефоне стоял автоответчик, мобильный не отвечал. Я ликовала. На второй день, на третий я все также носила цветы ей домой, на седьмой день Тан сдался и проронил:

— Чтобы больше никаких цветов.

— Понятно, — ответила я.

Еще через несколько дней он подошел ко мне и сказал:

— На воскресенье я пригласил своих старых однокашников на морскую прогулку, не хочу приглашение переносить. Если будешь свободна, присоединяйся.

Я заранее спланировала наш маршрут: на северо-востоке от Сайкуна есть отличные места для рыбной ловли, в районе бухты Мирс: Порт-Айленд, Кунг-Чау, Грасс-Айленд — все имеют выходы к Тихому океану, так что можно было бы поживиться такой рыбой, как мероу, помпано, ариус, а после улова приготовить ее прямо на берегу. Поэтому я всех предупредила, что предстоит рыбалка, ведь Ян Ин, при которой никто не решился бы включать это "кровавое" мероприятие в программу, не должна была присутствовать.

Хотя собирались бывшие сверстники, а ныне конкуренты по адвокатскому цеху, поездка на море заставила всех забыть о тяготах профессиональной борьбы. Мы подготовили удочки и лески, запаслись креветками и гусеницами для наживки и даже прихватили с собой "приманочный порошок", на который рыба идет, позабыв все на свете. Стоит добыче только учуять его запах, и можно считать, что она у тебя в руках.

Всего нас было восемь человек. В день выхода в море мы собрались в половине восьмого утра; утро было ясное, веял свежий морской бриз, однако после полудня погода резко ухудшилась, сгустились свинцовые тучи, налетели резкие порывы ветра. Наша яхта раскачивалась на волнах, и ловить рыбу расхотелось.

А ведь начали за здравие: всю мелкую рыбешку отпускали обратно в море для менее требовательных рыбаков.

В Сайкуне на берег обычно возвращаются только с большой рыбой, чтобы отдать ее на кухню в один из многочисленных местных ресторанов. Однако в тот день нам не удалось насладиться плодами своего успеха.

— Если вы не торопитесь, — предложила я словно невзначай, — может быть, мы могли бы отправиться в ресторанчик около моего дома и отведать лучшие в мире блюда. Я приглашаю.

Заслышав, что ресторанчик находится в Шанхуане, все заметно сникли и предпочли остаться на ужин в Сайкуне, но меня это не смутило: я нацелилась на крупную рыбину.

— Шеф, ну уважь, — раскупорила я банку со своим "приманочным порошком". — Ты же на Гандао живешь, как ни крути, все равно домой на машине поедешь. Они не хотят — это их дело, они просто не знают, что теряют.

Тан засомневался:

— Твоей семьи ресторан? И что за лучшие в мире блюда? Впрочем, можешь не отвечать: все, что вы скажете, может быть использовано против вас.

— Язык проглотишь! — божилась я.

Он дрогнул, ох и ошибся же ты, подумала я, пригласив меня сегодня на морскую прогулку. Неужели ты думаешь, что и дальше будешь есть только овощи да постное мясо?

— Бьюсь об заклад, что ты никогда ничего подобного не ел, — смеялась я. — Будь ты хоть трижды моим боссом, я все равно буду на этом настаивать.

— Ладно, нечего меня боссом попрекать, — рассмялся он в ответ. — Ты, я вижу, тоже по-своему босс.

По пути в Шанхуань я бегло рассказала ему нашу с материю историю выживания. Он протянул мне носовой платок, чтобы я утерла слезы.

Подумать только, носовой платок! Какой еще мужчина в наше время пользуется носовыми платками? Подходит для повторного использования — просто предел мечтаний любого борца за экологию. А мы с его владельцем — товарищи, стоящие на разных ступенях, но, видит бог, вылепленные из одной глины. Я убрала платок со словами:

— Испачкался, так что не возвращаю.

Впереди машина с ревом проехала на желтый сигнал светофора.

— Неважно, можешь не возвращать, у меня их еще много, — остановив машину, ответил Тан.

— А я думала, что только в двадцатые годы пользовались носовыми платками.

— У меня чувствительный нос, поэтому я не пользуюсь бумажными салфетками.

Вот так неженка — я немного насторожилась, но все же решила довести свой рассказ до конца, надеясь, что Тан воспримет его правильно. С адвокатами шутки плохи, у них чертовски хорошая память, так что сегодняшний обман будет все сложнее скрывать завтра, и рано или поздно он выведет тебя на чистую воду.

Я–не–буду–лгать.

Я покосилась на него:

— Мы с матерью, так сказать, — "женщины из народа". Всю жизнь завидовали тем, кто избалован уютом и покоем, которых мы никогда не знали... — вздохнула я. — Хотя мы и женщины, но вполне независимые и уж точно не капризные — так уж повернулась жизнь, что пришлось нам полагаться только на себя. Но, как бы то ни было, мы остаемся женщинами и понимаем, что опираться на плечо мужчины, которого ты любишь и уважаешь, — это счастье. К сожалению, большинство мужчин не достойны такой любви и уважения. Что и говорить, счастья, которое испытало большинство, мы не ведали.

Он обнял меня за плечи.

— Не волнуйся, у нас еще есть маринованные гуси.

И они пришлись ему по вкусу.

Как только Тан опустился на стул, мать принялась обхаживать его как высокопоставленного гостя. Сперва она поднесла ему гусиную нарезку.

На нее пошел упитанный гусь, золотистый, лоснящийся соком, так что в него можно было смотреться как в зеркало. Мать помяла его руками, похлопала обухом ножа по грудке и положила на доску. Гусь был горячим, и, когда мать разрезала его по середине, из его нутра брызнул сок. Мать удалила кости и дала гусю немного остыть, после чего серией ловких движений нашинковала его тонкими ломтиками и аккуратно выложила на тарелку. Зачерпнув ложкой фирменного маринада, она приправила им гуся; маринад и гусиное мясо созданы друг для друга; стоит им только соприкоснуться, как ароматный, сладчайший сок моментально впитывается в мясо, так что оно меняет свой цвет и становится еще более соч-

ным. Аппетитный запах тотчас разлетелся по всему помещению. Мать украсила блюдо пучком зелени и подала к столу.

— Мама, принеси еще гуся с косточками и подай гусиное горло.

Мясо в чистом виде имеет свою прелесть, но настоящий вкус появляется, только если есть его с костями.

А потом на стол были поданы тушеные овощи, кровяная колбаса, говяжьи шашлычки-сате, омлет с устрицами и тофу (приправленный все тем же фирменным маринадом), закуски из крабового мяса, суп из свиных потрохов с черным перцем и даже лобан, приготовленный с лимоном на пару́ как компенсация за неудачную рыбалку. Все эти блюда не только были приготовлены по классическим семейным рецептам, но и выгодно подчеркивали вкус основого кушанья — маринованного гуся. От его аромата, сладковатого привкуса, нежного мяса, сока, иссиня-черного глянца кожи возникало ощущение плоти и похоти. Конечно, Тан был не в силах этому ощущению противиться. Он был околдован.

Адвокат Тан Чжуосюань ел с таким усердием, как будто это был последний ужин в его жизни; несмотря на то что ручка кондиционера была вывернута до отказа и ледяной воздух обдувал адвоката, пот струился по его лицу, но он не обращал на дискомфорт никакого внимания. Прикончив четвертую плошку чаочжоусской каши, господин Тан захлопал в ладоши, видимо, не найдя слов, могущих более полно выразить его удовольствие от этого памятного ужина.

— Я выросла на наших маринованных гусях, иначе никогда и не узнала бы, сколь заурядны харчи, подающиеся в других местах, — сказала я.

— На праздник Цинмин гуси наиболее жирные и оттого получаются очень вкусными, — добавила мать.

— А почему именно на Цинмин? — поинтересовался Тан.

— Наверное, все дело в сезоне. У всех растений и животных есть сезон расцвета. И у человека тоже, — ответила я.

— Да-да, должно быть, именно так, — поддержала меня мать. — Я хоть и делаю наших гусей на протяжении уже почти двадцати лет, но набралась только практического опыта, с теорией у меня слабовато.

— Это неважно, — улыбнулся Тан. — Еда у вас отменная, и дела идут неплохо. Создать самой такое дело и продолжать им успешно заниматься — совсем непросто.

Комплименты от мужчины. Как давно мать не получала их? На лице ее проступило какое-то особенное выражение. Она действительно была польщена. Польщена комплиментом от мужчины.

Я тайком сказала об этом Тану, и он усмехнулся в ответ:

— А ты говорила, что она непростая. А на самом деле очень даже простая.

Конечно, моя мать была простой женщиной, потому что женщины по природе своей существа примитивные. Это так же верно, как и то, что нет женщины, которая поставит "работу" на первое место в жизни.

— Твоего отца зовут Се Ян — Благодарно Вскормленный? Почему он дал тебе имя Се Юэ Мин — Благодарная Луне? — вдруг спросил Тан. — Оттого чтобы вспоминать о том, что произошло лунной ночью?

— Вовсе нет.

— Тогда, может быть, потому, что не будь того лунного вечера, не было бы и тебя? И он благодарен этому лунному свету?

— Да где уж моему отцу понимать такие глубины поэзии? Все дело в том, что эти два иероглифа просты в написании.

Тан поднял голову к небу:

— Какая сегодня круглая луна!

— Господин Тан Чжуосюань, да у вас с представлениями о прекрасном еще больше проблем, чем у моего отца...

Впоследствии Тан для рекламы нашего ресторанчика подбил своих друзей, пишущих "Книгу яств", включить наш маринад в список лучших блюд Гонконга, не подозревая, что переулок Чаочжоу даже показывали по телевидению. Господи, до чего же может быть ограничен даже самый выдающийся адвокат, живущий в своей башне из слоновой кости и не замечающий того, что творится у него под самым носом.

На день рождения деда Тана мы преподнесли всем грандиозный гастрономический подарок — двадцать маринованных гусей, которые вызвали у гостей настоящий фурор.

О моем происхождении никто не догадывался, но, будучи дочкой управляющей известного ресторана, да еще и получившей образование в сфере менеджмента (которое, впрочем, к маринованным гусям не имело никакого отношения), я получила всеобщее одобрение как достойная помощница и отличная подружка нашего господина Тана.

Я уверена, все это произошло благодаря нашему маринаду.

Время шло.

Работу Тана, его привычки, хобби, даже настроения я выучила, как свои пять пальцев.

Как-то у Тана наметился крупный клиент — некая небезызвестная особа, затеявшая тяжбу о разводе. Тан взялся помочь ей отсудить астрономическую сумму, за что и ему причита-

лось щедрое вознаграждение. Документы по делу едва помещались в семь громадных ящиков, которые я с бережностью матери, укладывающей в коляску ребенка, грузила на каталку, чтобы отвезти их в зал заседаний.

В день оглашения приговора я так измоталась, что вечером решила сходить на массаж. Тан изобразил на лице начальственное выражение, сдобрив его тоном, с каким обращаются к даме сердца:

– Запиши на служебные расходы.

– Конечно, а еще я бы хотела съездить на горячие источники в Японию – подлечить нервы, погреть косточки и отсрочить преждевременный климакс, – пошутила я.

Впоследствии было еще одно щекотливое дело – о разделе имущества. После смерти одного видного господина объявилась его содержанка, прошедшая с означенным персонажем огонь и воду и прижившая от него сына. Содержанка обзавелась нотариально заверенным завещанием покойного и оспаривала у законной супруги почившего семейное имущество. Старушка-жена причитала, призывала Будду, но была бессильна что-либо поделать. Ее сын, акционер одной автокорпорации, был с Таном на короткой ноге и попросил его помочь. Дело обещало быть головоломным, но Тан, разумеется, отказать не мог. Я готова была помогать ему всеми правдами и неправдами, только бы любовница, посягающая на законные права настоящей жены, осталась ни с чем. Мои комплексы, вызванные несчастным детством, давали о себе знать. Хотя нельзя было отрицать, что и любовница покойного, отдавшая ему молодость и силы, достойна была распоряжаться его наследством.

– Господин Тан, извините меня, конечно, но по нашему делу у меня появляется все больше вопросов, – процедила я сквозь зубы.

– Вот поэтому я адвокат, а ты нет, – хмуро заметил Тан. – Закажи билеты в кино на половину восьмого – мне надо развеяться.

Сказано – сделано. К тому времени я уже знала, какие фильмы он предпочитает: патетические мелодрамы о большой и светлой любви, дурачащие домохозяек и вчерашних школьников, – что-то вроде "Титаника". Странно, не так ли?

Выйдя из кинотеатра, мы решили заглянуть в кафе по соседству – выпить кофе с бренди, очаровательный коктейль, который одновременно пьянит и бодрит.

– Сегодня, кажется, роковой вечер, и я даже и не найдусь, что сказать, – обронила я.

В ответ Тан, все еще находясь под впечатлением от просмотренного фильма, задумчиво произнес:

— В прежние времена любовь нередко равнялась смерти, которую неизменно встречали вдвоем; сейчас уже так не делается, сейчас любовь — это не смерть во имя любви, а любовь во имя любви. От жертвенности не осталось и следа, ей на смену пришел эгоизм.

— И мужчинам эгоизм дается лучше, чем женщинам?

— Безусловно, — он кивнул. — Если бы я действительно любил кого-то, то незамедлительно вооружился бы ручкой и изложил на бумаге свою волю.

Воля звучит, конечно, не столь ответственно, как завещание, однако сути это не меняет, тогда как речь идет о делах посмертных. Сегодня такая воля становится все более и более необходимой, потому что однажды может случиться так, что человека совершенно внезапно может и не стать. Уж я-то знаю это как никто другой.

— Завещание, может быть, ты и составишь, но как проследить за тем, что оно будет выполнено?

— Я сделаю необходимые пометки на полях — мои коллеги смогут в них разобраться, после того как я отбуду.

— Конечно, только зачастую такое отбытие может оказаться совершенно внеплановым.

— Здесь нет повода для беспокойства: раз уж это воля, то и на случай "внепланового отбытия" имеются специальные люди, чтобы ее выполнять. А почему тебя так взволновал этот вопрос?

Я смотрела не на него, а с печальным видом уставилась на фонарь за окном.

— Да нет, просто задумалась: если мать умрет, с чем я останусь: у меня нет ни состояния, ни близких людей, ни детей. Кажется, что такой, как я, даже и бумагу не придется марать излиянием своей воли.

Вот она злая усмешка жизни: воля человека — чистый лист бумаги.

Я поднялась:

— Давай уедем из Гонконга.

— Что? — переспросил Тан.

— Да, поехали на Коулун-пик, послушаем ветер... ну, о чем ты задумался?

На Коулун-пике нас накрыла волна темной и сладостной ночи, под которой мы страстно целовались в его машине. Я расстегнула ему брюки и села на него сверху, он показался мне зверем, на которого кто-то по ошибке надел рубашку. Мне кажется, плотская любовь похожа на зверя: она не ведает морали, не знает стыда, не терпит уступок. Одежду вешают на крючок или бросают на пол — так поступают и женщи-

ны, и мужчины, зачастую даже не приходится освобождаться от нее целиком — страсти кипят только “в низах”. А мясо, особенно с кровью, — это самая аппетитная штука во всем свете. И откуда у меня такие представления? Может быть, это мои предки испортили меня? Неважно, но сегодня я испортила человека “из верхов”.

Время шло.

Однажды в приемной раздался звонок:

— Здравствуйте, — ответила я. — Госпожа, представьтесь, пожалуйста, из какой вы компании? Вы можете оставить информацию для господина Тана.

— Ты так и не запомнила, кто я такая? — последовал ответ.

— Извините, я не знаю, кто вы, — голос мой не дрогнул. — Господин Тан сейчас на совещании и не может подойти к телефону.

— Да это ни в какие ворота не лезет! Я велю ему, чтобы он уволил тебя.

— Он уже очень давно меня уволил, — неслышно улыбнулась я. — Через месяц я стану его женой.

Я по-прежнему отвечала на звонки Тану, была его всемогущим привратником, фильтруя всю поступающую информацию. А кто-то встретил свое Ватерлоо, так что я больше не знаю, кто ты такая. Мне больше не нужно помнить, кто это — ГОСПОЖА ЯН!

За два дня до свадьбы мать подготовила для меня нечто особое, что она называла приданым.

— Мама, мы все современные люди, — заметила я. — О каком приданом может идти речь?

Но мать настаивала на своем — передать мне бочонок, который она до краев наполнила нашим фирменным маринадом.

— Этот маринад — наше фамильное сокровище, твой дед передал его твоему отцу тридцать лет назад, семнадцать лет он кормил нас с тобой.

— Мама, — я была растрогана, — не надо. Если мне захочется нашего маринада, то я просто приду к тебе, и мы вместе его поедим.

Я не готова была принять подарок от матери. Хотя отец и покинул ее, но я никогда этого не сделаю. И она должна это знать — я всегда буду рядом с ней.

— Забирай. Будешь готовить еду своему мужчине, он — твоя опора, твой покровитель.

— Нет...

— Забирай, — мать вспыхнула. — Забирай, потому что твой отец в нем.

— Я понимаю: этот сок, этот маринад — все эти годы, все эти годы он не менялся, он все так же хранит его тепло, его труд и заботу, и твои тоже.

— Нет, — лицо матери заострилось, и она очень вкрадчиво произнесла: — *Твой-отец-в-нем.*

Я заглянула ей в лицо — на нем никогда нельзя было прочитать ничего о том, что творилось у нее в душе. Но что она имела в виду? Наверное, мне бы следовало послушать ее историю. Вот она, эта история.

— Юэ Мин, ты помнишь, однажды мы с отцом очень сильно поругались?

Да, я помнила. Я тогда сидела за своим столом и делала домашнее задание — писала прописи, готовясь к диктанту по английскому, когда мать швырнула в лицо отцу какое-то письмо. Тогда мы уже знали, что отец содержит любовницу: незадолго до того вечера мать проверила выездные документы отца, по которым тот регулярно совершал поездки на материк, кроме того, она обнаружила, что с каждой такой поездкой его счет в банке заметно скудеет, — все это недвусмысленно свидетельствовало о том, что отец "открыл второй фронт".

Мать и скандалила, и умоляла его, отец на время прекращал свои вылазки, но потом снова брался за старое — с удвоенной энергией. И все это проходило под предлогом покупки гусей, с которыми он возвращался домой. Мать не рвала с ним, пока однажды не обнаружила того злосчастного любовного письма. Правильнее было бы назвать его челобитной, а не любовным письмом. Написано оно было женщиной из Шаньтоу, которую звали Хуан Фэнлань, она родила моему отцу сына, Цзянь Бана, которому на тот момент должен был исполниться один год. Впоследствии я читала это письмо, вот что в нем было написано:

Дорогой Се Ян, Цзянь Бану скоро исполнится год, боюсь, ему нельзя здесь больше оставаться и подвергаться постоянным насмешкам соседей. Прошу тебя, оформи нам документы на въезд в Гонконг, я не требую, чтобы ты женился на мне, дай нам только маленькую комнатку, где бы я могла спокойно вырастить твоего сына. Ведь ты всегда хотел сына. Пускай он получит хорошее образование, я слышала, что в Гонконге преподают английский...

И так далее, в таком же духе. Прочитав письмо, мать взбесилась, кровь ударила ей в голову, и она срывающимся голосом закричала: "Ты хочешь приволочить эту чертовку в Гонконг? Чтобы она жила у нас дома? Отведешь ей половину

кровати?" Отец не отвечал. Мать ухватилась за первый попавшийся под руку предмет и зашвырнула им в отца: "Эта воровка с большим удовольствием переберется сюда, но ты думаешь, я позволю ей это сделать? Осталась в тебе хоть капля сострадания к дочери и ко мне? Пока здесь существую я, она — никто, заруби себе на носу..."

— Не ори! — прорычал отец. — Что ты орешь? Ты сама-то тут кто?

Мать осеклась и замерла на месте, как будто слова отца, выплеснувшись, как ведро воды на морозе, превратили ее в безжизненную сосульку. Матери никогда не приходило в голову, что, по большому счету, она ничем не лучше отцовской любовницы; свой брак с Се Яном она нигде не регистрировала, свидетельства о браке у нее нет; она точно такая же, как и все остальные женщины: просит у Се Яна маленькую комнатку и место в постели.

Такой пощечины она никак не ожидала. Что касалось меня, то мой статус был еще ниже, чем у годовалого Цзянь Бана, — ведь он был сыном моего отца, продолжателем рода.

Хотя мне было всего семь и понимала я немного, но то, что ссора между матерью и отцом была не обычной перебранкой, я понять могла, и от этого меня била дрожь.

Внезапно мать сорвалась с места и метнулась в кухню, где облила себя керосином и уже готова была зажечь спичку, когда отец, под аккомпанемент моих рыданий ворвался на кухню и втащил ее обратно в комнату. Окатив ее водой, он примирительно произнес:

— Ладно, довольно, забудем о ней. Больше я не буду к ней ездить.

Семейный скандал вышел за пределы нашего обиталища — весь переулок Чаочжоу наперебой сплетничал о трагедии в нашем доме; не прошло и дня, как слухи расползлись чуть ли не по всему Шанхуаню. Мы полагали, что отец завязал и решил сдержать слово.

Он, как и прежде, играл в карты, напивался, с утра открывал ресторан, купался в ледяной воде, покупал гусей, готовил маринад, занимался гимнастикой и Священным кулаком... Он, как и прежде, ездил на материк к любовнице и сыну.

Резкий запах керосина не выветривался несколько дней, но наконец выветрился и он. Над матерью, казалось, висит какая-то роковая угроза, доселе никогда не вползавшая в наш дом. Она не просто похудела, но высохла, как будто лишившись всех жизненных соков, что не мешало ей день за днем делать привычную работу в ресторане. Когда мать вылавливала из чана с маринадом выжимки и отстой и шла выбрасы-

вать их, она делала это с какой-то особенной яростью — словно выбрасывала из дома ту ненавистную женщину, даже облика которой мать не знала. Мать никогда не видела ее и никогда не увидит, но, тем не менее, у этой женщины, не имеющей лица, все-таки хватило сил, оставаясь в своей укромной безвестности, победить мою мать: у нее был козырь, которого не было у моей матери, — сын Се Яна. Но даже если бы это была и не Хуан Фэнлань, разве мало еще Ли Фэнлань, Чэнь Фэнлань и еще бог весть кого?

Мать словно спряталась в скорлупу.

Одним тихим вечером тишину в переулке Чаочжоу нарушил крик в одном из домов:

— Уходи! Уходи и никогда не возвращайся! Нам уже все равно, есть ты или нет тебя! Уходи!

Сказано, по-моему, было предельно ясно и при этом громогласно. Наконец раздался оглушительный хлопок дверью — отец ушел. И больше никогда не возвращался.

— Понимаешь ли, Юэ Мин, папа тогда не ушел, — лицо матери приняло странное, недоброе выражение. — Он умер.

Я побледнела.

— В тот вечер он тренировался и призывал настоятеля. Когда дух настоятеля вошел в его тело, он нанес себе удары мечом — три в грудь, три в живот, три по голове. А потом из всех его разрезов хлынула кровь.

Но ведь он был большим мастером Священного кулака! Ни разу, когда отец призывал настоятеля, меч не брал его — на теле у него оставались лишь бледные шрамы от ударов. Однако в тот вечер ему не повезло.

Наверное, семнадцать лет носить под сердцем такой секрет довольно непросто. Но в тот вечер мать не спасла моего отца, да и как его было спасти? О том, как разворачивались события той ночи, я помню смутно: все закрутилось с бешеной скоростью, отец рванул дверь, мать рыдала навзрыд, и в этом пугающем хаосе я запомнила только резкий стук закрывшейся двери — бам; этот звук заставил меня остолбенеть, я вдруг осознала: мы навсегда потеряли папу.

На следующий день мать отправила меня на несколько дней пожить у бабушки. На прощание она мне сказала:

— Не бойся, со мной все будет хорошо, я еще должна вырастить свою дочурку.

Бабушка звонила матери несколько раз в день, та подходила к телефону. Просто ей нужно было немного времени, чтобы оправиться, собраться с мыслями и начать вести дела уже самой. Мать заперлась у себя в комнате и пролежала три дня ни к кому не выходя, даже ко мне. Покинув добровольное за-

точение, не пролила ни единой слезинки и, скрипя зубами, взялась за дело.

Она очень устала, как будто перенесла тяжелую болезнь, но сдаваться не собиралась. Двух работников, нанятых при отце, она уволила и наняла новых. Хотя они и были новичками, но со временем стали своими. Ресторанчик сменил лицо, как будто сбросил старую кожу и оделся в новую, и матери моей тоже нужна была новая кожа.

И вот теперь она стоит передо мной и ясно, отчетливо произносит:

— *Твой–отец–в–нем.*

Я могу представить, как она, напрягая все телесные и психические силы, превозмогая отвращение и ужас, добровольно запертая в не пропускающей ни единого звука из внешнего мира комнате, где тренировался отец, орудовала над ним ножом. А потом в сговоре с ночной темнотой переносила фрагменты его тела и опускала их в чан с маринадом.

Густая кровь моего отца и нежные слезы моей матери смешались в одно, бурля на медленном огне в этом многолетнем котле, пузырясь, покрываясь иссиня-черной пленкой, становясь все насыщеннее и все вкуснее.

Поэтому такой маринад вы не встретите нигде во всем Гонконге, он обладает необъяснимой магией, которой нельзя противиться; однажды попробовав его, вы уже не сможете отказать себе в удовольствии приходить к нам снова и снова. Наш маринад, как лапа сказочного чудовища, захватывает вас и больше уже никогда не отпустит из своих цепких объятий. И пока у нас есть чан с маринадом, у нас всегда будет отец. Он может убежать на самый край света, но мы знаем, что он всегда будет здесь — внутри этого чана, бессильный превозмочь его прочные стены, — всегда будет с нами и с теми, кто придет после нас.

В этот момент на меня накатила волна неподконтрольного смятения и отвращения; меня не вырвало, нет, только немного передернуло. Удивительно, оказывается вот на чем я выросла. Я взвесила в руках бочонок с маринадом, который подарила мне мать, — он был очень тяжелым и столь же ценным. Отец, покоящийся в его боках, давно был прощен моей матерью; в вечной темноте он искупил свою вину.

— Ты не удивлена? — мать стояла передо мной в нерешительности. — И ты не винишь свою мать?

Как можно? Я ничуть не удивлена. Совершенно. Мамочка, я никогда не расскажу тебе того, что я видела в тот вечер...

Мама, я видела, как ты неслышно поднялась на крышу, потом так же беззвучно отворила дверь в комнату отца и, достав

из кармана пропитанную кровью прокладку, аккуратно протерла папин меч — от самого острия до самой рукояти, и с тыльной стороны, и с режущей. Я все видела, но поняла только сейчас, почему наш отец, не боявшийся ничего на свете, погиб от собственного меча. Он убил себя им. Он сделал это собственноручно — в этом нет никаких сомнений; разве могло бы у такой хрупкой женщины, как ты, мама, хватить сил, чтобы убить этого могучего мужчину?

Мама, у всех есть тайны, и мы с тобой не исключение. Но нам не стоит бояться, потому что, кроме него — этого чана, — никто о них никогда не узнает, а он в своей немоте нас не выдаст. Так что секрет нашего маринада раскрыт никогда не будет; какие бы корреспонденты-кулинары ни посягали на него — все они слишком наивны.

Мама, мы с тобой практически равны — в дальнозоркости ли, в прозорливости или в мужестве, с которыми мы, товарищи по несчастью, вместе сносили удары судьбы. Кто нам ставил подножки — мужчины или женщины — значения не имеет; важно то, что мы всегда будем по одну сторону баррикад. Потому что в наших жилах струится одна кровь, потому что мы едим одно и то же мясо.

— Мама, — я обняла ее, — не бойся за меня, у меня все будет хорошо, никто не посмеет меня обидеть.

Она кивнула, за все это время я не увидела у нее ни единой слезинки:

— Хорошо, ступай.

Мать подняла бочонок с маринадом и передала мне:

— Не разлей. Если будет нужен еще, приходи.

И тут я вдруг почувствовала или просто поняла, что мать по-прежнему любит моего отца. Любит странной любовью, которую она вынуждена была замазать горечью, кровью и ненавистью.

Ван Сяобо

Кабан, который был сам по себе

МЕНЯ отправили в производственную бригаду, и в круг моих обязанностей входило кормить свиней и пасти коров. Но даже если бы не было нас, пришедших управлять свиньями и коровами, не думаю, что они бы пропали. Они и сами знали, как жить: бродить где вздумается; с приходом голода — есть, жажды — пить, а по весне — любить. Жизнь их проходила бы буднично и просто. Но вот пришли люди; они привнесли в жизнь коров и свиней распорядок и наполнили их существование новым смыслом. Для животных этот смысл принес, однако, одни несчастья: коровы должны были работать, свиньи — жиреть. Но и моя жизнь тогда была не слишком приторной: кроме восьми разрешенных пьес, никакой отдушины я не знал. Но кому мы могли бы пожаловаться? Среди коров и свиней были и такие, кто обрел в жизни несколько иную цель. Взять хотя бы свиней: хряки и свиноматки не только ели, как их сородичи, но имели и другие обязанности. Как мне казалось, они, однако, не испытывали по этому поводу особого восторга. Хрякам наша политика давала все шансы стать местными плейбоями, но от истощения они становились носителями высоких моральных устоев и ни в какую не желали прыгать на свиноматок, притворяясь боровами. Что же до свиноматок, то их обязанностью было воспроизведение себе подобных, однако не редки были случаи, когда новоиспеченное потомство съедалось собственной родительницей. Одним словом выдуманный людьми распорядок принес свиньям сплошные рас-

стройства. Но одно они себе, кажется, уяснили: свинья — это всего лишь свинья.

Порядок в этой жизни устанавливают люди, а не свиньи. И неважно, для животных или для самих себя. Кто не слышал о Спарте, в которой жизнь людей была лишена всякого иного смысла, кроме войны и деторождения, так что мужчины ничем не отличались от боевых петухов, а женщины — от свиноматок? Хотя эти животные весьма своеобразны, я уверен: они с удовольствием согласились бы на более прозаическое существование. Увы, никто не спрашивает их мнения, животные — всего лишь животные, а люди — всего лишь люди, и изменить свою судьбу не в силах никто.

Я бы хотел рассказать об одном моем знакомом кабане, который несколько отличался от всех остальных. Когда я встретился с ним в первый раз, было ему года четыре, может, пять, и должен он был по нашей, людской, задумке стать боровом, однако вырос безобразно черным и тощим. С двумя сверкающими точками глаз. Проворный был до того, что дал бы десять очков вперед горному козленку: одним прыжком одолевал забор загона и, как заправский кот, мог запрыгнуть даже на крышу. Поэтому редко когда он сидел с прочими свиньями в заточении — предпочитал гулять где захочется. Он стал нашим — вчерашних студентов — любимчиком, и вовсе не безответно: никого более не подпускал он к себе ближе, чем на три метра. Как я уже сказал, должен он был стать боровом, однако, даже если бы вы попробовали приблизиться к нему со своим ножом для оскопления хоть бы на несколько метров, он и тут бы разгадал ваши планы, издал бы пронзительный визг — и был таков. Я кормил его кашей из рисовых отрубей, и только когда он, наевшись, отходил от миски, я шел кормить других свиней. Другие свиньи завидовали ему и бранились на своем поросячьем языке, глядя на него, так что нас с ним со всех сторон окружал недовольный хор сотен поросячьих голосов. А нам было все равно. Оттрапезничав, он вспрыгивал на крышу загона и лениво грелся на солнце или подражал звукам, населявшим наш с ним мир. И машине, и трактору, и много чему еще, да так точно, что порой было не отличить. Бывало, он куда-то пропадал, и я целый день его не видел. Наверное, бегал в соседнюю деревню искать себе подружку. У нас, конечно, тоже были свиноматки, запертые по загонам, растерявшие всякую форму от постоянных родов, но никакого интереса для него они не представляли. Занятным он был малым, однако узнать его так, как мне того хоте-

лось бы, мне так и не удалось. Может, оттого что виделся я с ним не столь часто, а может, по другой причине. Одним словом, всем нам он был симпатичен, всем нам импонировал его свободолюбивый дух, его привольная жизнь. Деревенские же идеализмом не отличались и считали нашего кабана "неправильным"; что уж говорить о руководстве, которое несносного бунтаря на дух не переносило. Но об этом я расскажу дальше. Сначала мне хотелось бы отметить, что я не просто симпатизировал этому кабану, я уважал его, как своего брата. Как я уже говорил, кабан мог подражать звукам, и, думаю, он мог бы овладеть и человеческим языком — вот уж тогда мы бы поболтали с ним по душам. Однако этой премудрости он так и не научился. Но разве это его вина? Людские и свиные голоса слишком непохожи.

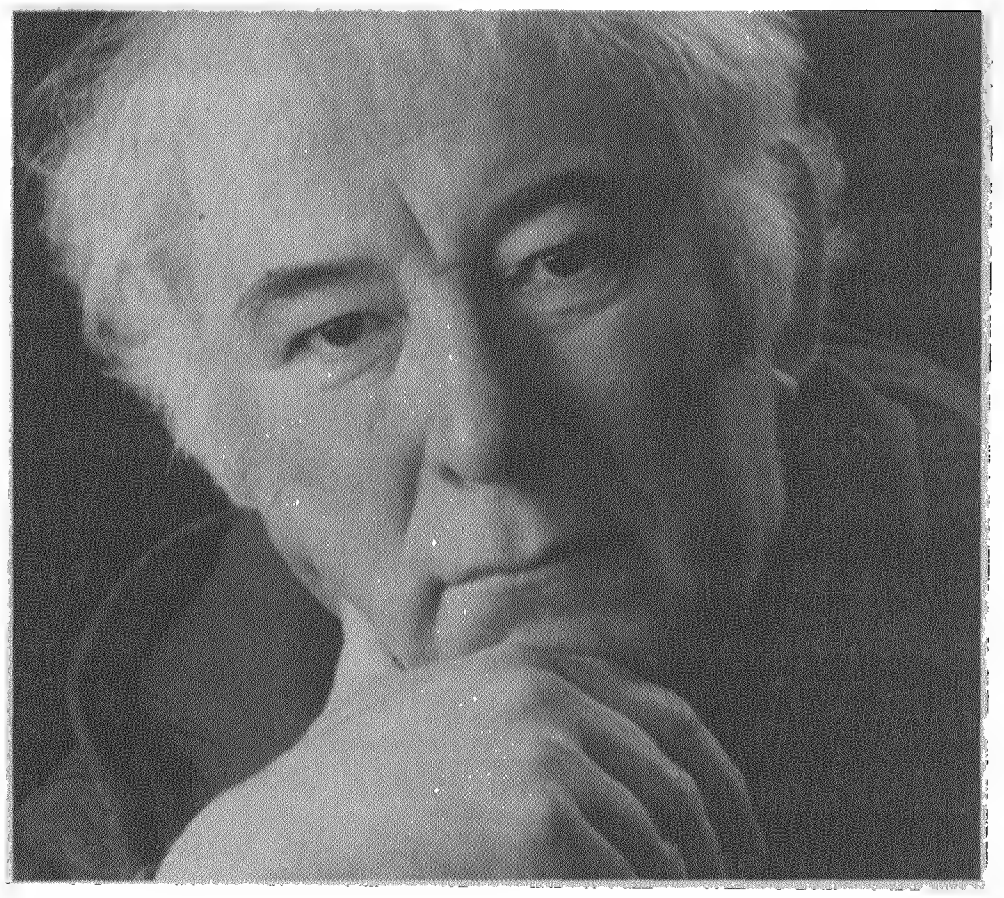
А потом он научился подражать сирене — той, что была установлена на сахарном заводе, и это его новое умение сыграло с ним злую шутку. Сирена гудела в полдень, и одни рабочие сменялись другими, она и для нас была сигналом об окончании работы. Наш же кабан имел обыкновение в десять тридцать утра запрыгнуть на крышу загона и потрубить, подражая сирене. Заслышав сигнал, люди заканчивали работу и шли на отдых, ровнехонько на полтора часа раньше, чем положено. По правде говоря, я совсем не склонен думать, что это его вина, ведь его "сирена" все же отличалась от настоящей, но деревенские, все как один, утверждали, что никаких различий не находят. Наши руководители собрались по этому поводу на собрание, объявили кабана "тлетворным элементом", мешающим ходу весенней пахоты, и сошлись на том, что в отношении него необходимо применить "особые методы". Дух, каковым бывают пронизаны подобные собрания, я знал прекрасно, однако если под "особыми методами" подразумевались веревки и ножи для забоя скота, они меня ничуть не смущали: я-то знал, что против кабана эти методы бессильны. Наше руководство, похоже, тоже об этом знало, благо научено было горьким опытом: с кабаном не сладили даже собаки — он, носясь как торпеда, раскидывал их налево и направо. Поэтому были приняты беспрецедентные меры: политрук снарядил двадцать человек, вооруженных "пятьдесят четверками", заместитель политрука взял с собой более десятка человек с ружьями в руках. Вся эта братия стеклась к свиноферме с двух сторон с целью поймать кабана. Я же не знал, как мне быть: с одной стороны, исходя из наших с ним "братских" отношений, я должен был вооружаться забойным ножом и сражаться с ним плечом к плечу; с другой — это бы-

ло бы верхом абсурда, ведь он в конце концов обычная свинья, да и не пристало мне идти с ножом наперевес на своих непосредственных начальников. Вот почему я остался наблюдать за происходящим со стороны. Произошедшее далее повергло меня в глубочайшую оторопь, которую я бы назвал наивысшей мерой восхищения — восхищения моим "братцем-кабаном". Он хладнокровно выступил против своих убийц, расчетливо встав на линии пересечения огня, так что люди политрука, начни они стрелять, непременно повалили бы людей заместителя политрука, и наоборот, а братец-кабан наверняка бы остался из-за своих малых размеров цел и невредим. Не лишая себя этого преимущества, кабан сделал несколько головокружительных рывков, нашел дырку в стене загона и пулей выскочил в нее.

После этого события я встретил его лишь однажды — на тростниковом поле: внешне он изменился, отрастил клыки, но друг друга мы узнали. Он уже не позволял мне приблизиться к себе, и мне даже стало обидно. Впрочем, я понимал, почему он так поступает со мной, — с одним из людей, что пытались его убить.

Сейчас мне уже сорок. За всю свою долгую жизнь я не встречал никого, кто бы, подобно кабану, о котором я рассказал, пренебрегал социальными установками. А вот таких, кто всеми силами стремится регламентировать жизнь других, в том числе и тех, кто сам с радостью другим подчиняется, — таких я видел немало. Вот почему я всегда с улыбкой вспоминаю моего братца-кабана, который всегда был сам по себе.

Шеймас Хини



Нобелевская премия 1995 года

Стихи

Переводы с английского Григория Кружкова, Григория Стариковского

Вступление Григория Кружкова

В 2013 году Ирландия потеряла Шеймаса Хини — поэта, которым она гордилась, который был окружен действительно всенародной любовью. Как сказал на похоронах Пол Малдун, его любили "не только за стихи, которые он нам оставил, но просто за то, что он был". Обаяние Хини — и это чувствовали все, кто с ним встречался, — было не эстрадной харизмой "звезды", но внешним проявлением его подлинных человеческих качеств: доброты и благородства, учтивости и юмора. Он опровергал до сих пор распространенный (в том числе в России) стереотип: веди себя как чудовище — так скорее поверят, что ты гений.

Крестьянский сын из североирландского захолустья, старший из девятерых детей в семье, он стал профессором поэзии в Оксфорде и в Гарварде, Нобелевским лауреатом и так далее, но деревенское детство навсегда осталось центром его Вселенной. Карта малой родины Хини — ферма Моссбон, деревня Беллахи, река Мойола — определяет географию многих его стихов. Поэтический реквизит этого поэта необычен: зуб от бороны,

© Faber and Faber, 1998, 2006
© The Guardian, 26 October 2013
© Григорий Кружков. Перевод, вступление, 2015
© Григорий Стариковский. Перевод, 2015

вбитый в стенку конюшни, картофельный куст, банка с лягушачьей икрой, набранной мальчишкой в пруду, — все это превращается у него в стихи.

Если сравнить с другим великим ирландцем Йейтсом — полная противоположность, почти никаких пересечений. Наследственная линия Хини — не драматические Шекспир, Блейк и Шелли, а медитативные Воэн, Вордсворт и Томас Гарди. Его метод — вглядываться в обычные вещи до тех пор, пока они не предстанут воображению в новом свете, преисполнившись высшего значения и смысла. Это метод медитаций и откровений, которые Джойс называл эпифаниями, а Вордсворт — "вехами времени" (spots of time). В своем предисловии к "Избранному" Вордсворта в популярной серии "Поэт — поэту" Хини пишет: "Он тоже вырос в сельском краю, где преобладал дух естественного равенства и люди привыкли вести себя сдержанно и стойко перед лицом жизненных стихий, простых и устрашающих".

Вот две причины, по которым я так долго и трудно "входил" в эти стихи; все-таки мне ближе другая ветвь поэзии — драматическая, а не медитативная. Да и крестьянский уклад, столь важный для Хини, для меня, в общем-то, экзотика — даром что я вырос на 2-й Крестьянской улице в подмосковном поселке, где быт был еще полудеревенский и по многим реалиям близкий к тому, что описан у Хини.

Есть и другая трудность: язык поэзии Хини необычайно плотен, насыщен, узловат, в нем переплетаются высокий стиль с разговорным, редкие книжные слова — с ирландскими диалектизмами. При этом поэт актуализирует многозначность слов, смыслы которых "торчат в разные стороны", как сказано у Мандельштама в "Разговоре о Данте", — это одна из любимых цитат Хини. Мандельштам уподоблял язык Данте ковровой ткани и горной породе с разнообразными включениями, зернами и прожилками. Это очень близко к ощущению от стихов самого Хини. Прибавьте сюда многослойные культурные аллюзии (от Гильгамеша до Милоша), тяготение к твердым формам, спорадическое и тонкое использование рифмы, и вы представите, как сложно подступиться к этим стихам переводчику.

Впрочем, с недавнего времени эта задача становится легче, хотя бы отчасти. В распоряжении новых переводчиков и исследователей будет книга поэта Дениса О'Дрисколла "Ступени"[1], вышедшая в 2009 году, — плод их семилетней переписки с Шеймасом Хини в жанре интервью нон-стоп — обстоятельный комментарий к поэзии Хини, стимулируемый снайперски точными вопросами его друга.

Последняя часть этой книги писалась уже после перенесенного Хини в 2006 году инсульта, серьезно пошатнувшего его здоровье, но не затронувшего ни ума, ни памяти поэта, ни его чувства юмора. Разговор начинается с самой болезни, больницы и тому подобного — и постепенно выруливает

1. Dennis O'Driscoll. Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney. — London: Faber and Faber, 2009.

к более общей теме, взятой per se: "последние годы поэта". В чем тут секрет, спрашивает О'Дрисколл, почему, например, Йейтс сохранил такую продуктивность до самого конца? Отвечая, Шеймас рассуждает о творческой и сексуальной энергии, в связь между которыми верил Йейтс, о его экстравагантной маске "буйного старого греховодника" — но затем резко меняет акцент:

"Из этого можно было бы заключить, что оставаться бодрым телесно — самый надежный способ, чтобы сохранить живую голову. Но суть в том, что, как всегда у Йейтса, верно и противоположное: что бы ни происходило с телом, поэт продолжал 'творить свою душу'. Пусть его сердце оставалось 'некрещеным' (как он сам выразился), но все его усилия под конец были направлены — и чем дальше, тем более очевидно — на то, чтобы предстать перед своим Деконструктором с законченной работой". (Тут у Хини каламбур, вместо "своим Создателем" — his maker — он пишет his unmaker, ведь даже не верящий в Бога-гончара не может не верить в того, кто превращает тебя обратно в глину.)

"Любое удавшееся стихотворение, по существу, эпитафия, — говорит Хини. — Даже 'Остров Иннишфри'. Но у некоторых великих поэтов — Йейтса, Шекспира, Стивенса, Милоша — вы чувствуете, как старение расширяет горизонты сознания, как углубляется и высветляется предвидение того, что ждет его на другом берегу. Каждый поэт надеется на такую старость".

В последнее свое десятилетие Хини тревожился, что с годами сила уходит из его стихов. Я же, наоборот, был уверен, что поздние сборники "Прозрачность" и "Ватерпас" глубже и метафизичней, чем ранние — и не раз говорил об этом самому поэту.

Наверное, я убеждал Шеймаса в том, в чем ему хотелось бы убедиться самому. В этом смысле премия за лучшую книгу года в Британии и Ирландии, которую получил его сборник стихов "Пересадка на Кольцевую", думаю, была для него принципиально важной. И когда в 2012 году я послал ему "Боярышниковый фонарь", изданный в издательстве "Центр книги Рудомино", — том, включающий избранное из всех его двенадцати поэтических сборников (параллельно по-русски и в оригинале), он ответил: "Выбор стихов замечательный, и, что особенно вдохновляет, последние сборники представлены гораздо щедрее, чем ранние".

Поздняя лирика Хини — особый разговор. Сужающийся мир поэта и одновременно расширение его видения. У Йейтса это "Клочок лужайки": с одной стороны, жизненная данность — книжные полки да маленький садик за окном; с другой — орлиная зоркость и мощь:

Так Микеланджело встарь
Прорвал пелену небес
И, яростью обуян,
Глубины ада разверз.
О зрящий сквозь облака
Орлиный ум старика!

Образ Шеймаса Хини: старый поэт, причаленный к своей мансарде, из которой он глядит на море и вспоминает юнгу Джима на мачте "Эспаньолы", — может быть, не столь драматичен, как у Йейтса, но не менее трогателен. Кажется, будто спускающийся по ступеням поэт на секунду обменивается взглядом со своим юным двойником, поднимающимся по той же лестнице.

Я тоже старею и начинаю забывать имена,
И моя неуверенность на лестнице
Все больше походит на головокруженье
Юнги, впервые карабкающегося на рею...

Между Йейтсом и Хини, несмотря на полярность их поэтик, существует некая мистическая параллель. Начать с того, что Шеймас Хини родился в год смерти Йейтса. Оба получили Нобелевскую премию практически в одном возрасте (58 и 57 лет). И жизни им было отмерено поровну; та самая роковая черточка между двумя датами у обоих заключает в себе 74 года: У. Б. Йейтс (1865—1939) и Ш. Хини (1939—2013).

Теперь, когда путь поэта завершился, последняя глава "Ступеней" читается по-иному, в каждом слове ощущается интонация прощания:

"— Насколько прочна репутация Йейтса? Как быть с его аристократическим снобизмом и антидемократическими тенденциями?

— На репутацию Йейтса всегда будут нападать, но его достижения прочны, как скала. Они способны выдержать любые наскоки.

— Чему учит поэзия Йейтса?

— Опыту строительства души и верности духу музыки, а также тому, что правда действительно существует и может быть выражена словами, хотя и не впрямую. Тому, что личность человека нуждается не в обсуждении, а в защите. Что ценность поэзии — в нравственной высоте и внутреннем совершенстве, в ее триедином integritas, consonantia и claritas[1].

— Согласны ли вы с Уоллесом Стивенсом, что поэзия есть "средство искупления" и что Бог есть символ чего-то, что может принимать и другие формы, например, форму поэзии?

— Со вторым из этих утверждений — безусловно. Поэзия удовлетворяет нашему стремлению к трансцендентному. Можно перестать верить в загробную жизнь, в посмертный суд и окончательное отделение добрых от злых в долине Иосафата, но намного труднее потерять ощущение предустановленного порядка за всей этой земной суматохой. Поэзия — проявление нашей нужды в высшем апелляционном суде.

— Как быть с измельчанием языка, следствием массовой информации и глобализации? Может ли такой разжиженный язык произвести что-то, способное встать вровень с шедеврами прошлого?

1. Честность, гармония и ясность (*лат.*).

— Гений всегда найдет выход. Может быть, какой-нибудь гиперкибернетический Данте уже сидит за компьютером... Но что касается меня, это правда: я бы не смог вещать на такой облегченной волне. Прежде чем поверить, что у меня на крючке что-то стоящее, я должен ощутить сопротивление, силу, тянущую леску назад".

Постепенно, исподволь Денис О'Дрисколл подводит своего собеседника к вопросам, которые принято называть последними. И в какой-то момент он спрашивает его напрямую:

"— Можно ли сказать, что вы не боитесь смерти?

— Во всяком случае, — отвечает Хини, — не так, как шестьдесят лет назад, когда я больше всего боялся умереть не очищенным от смертных грехов и потом мучиться за это целую вечность. Вообще это не столько страх, сколько печаль — печаль расставания со всем, что любил на земле, и с теми, кого любил.

— Где бы хотели быть похоронены вы сами, в Дерри или в Дублине? На кладбище в Беллахи, где лежат многие поколения Хини и Скаллионов, или на Гласневинском кладбище, где погребен Джерард Мэнли Хопкинс, 'усталый и неразличимый' в общей могиле своего ордена?

— Хороший вопрос. Когда я размышляю об этом, мне приходят на ум еще два места: маленький протестантский погост Нанс-Кросс неподалеку от нашего дома в Уиклоу, связанный с семьей Джона Синга, и очень красивое кладбище на берегу Лох-Нея, возле высокого кельтского креста в Ардбоу, где лежат родители Мэри. Но в первом случае это чужая церковь, а во втором — чужие предки; так что приходится возвращаться к исходным вариантам нашего плана. Может быть, сделать так, как Томас Гарди: разделить себя между могилами на родине и по месту последнего проживания, то есть успеть и туда и сюда? Но вариант Гарди подразумевает вырезание сердца из мертвого тела — так что, пожалуй, не стоит".

Воображаю лукавую ухмылку Шеймаса, обсуждающего с собеседником варианты *нашего* плана. Что говорить, великий стратег, да к тому же еще ирландец!

...В конце концов, прах Шеймаса Хини упокоился под большим сикомором на кладбище в Беллахи в его родном графстве Дерри. С печалью думаю о том, что не смог приехать на похороны. И с безмерной благодарностью — за считаные встречи, хранимые в памяти, за щедрость, за ту особую эманацию души поэта, которую мне довелось ощутить не только через стихи, но и непосредственно, из ее живого человеческого источника. Есть английская идиома: "he is as good as his word", дословно: "он так же хорош, как его слово" (то есть: "его слову можно верить"). Не о всяком поэте, наверное, можно это сказать: "He was as good as his word". О Шеймасе можно: поэт и его слово в нем идеально уравновешивались.

В эту подборку вошли несколько новых переводов. Одно из стихотворений посвящено памяти университетского друга Шеймаса Хини, второе — "Посох дождя" — метафора памяти, метафора поэзии. Как я уже говорил, Хини любил писать стихи, отталкиваясь от реальных предме-

тов — будь то житейская утварь, подарки друзей или вещи, привезенные из путешествий. В данном случае речь идет о пустотелом стебле кактуса, в котором при переворачивании с долгим шумом пересыпаются зерна, семена либо мелкие камушки — популярный в Латинской Америке сувенир. "Конец работы" и "Ольха" взяты из предпоследнего сборника Хини. "Поле" — стихотворение, напечатанное через два месяца после смерти Хини в газете "Гардиан", оно написано для сборника, посвященного годовщине начала Первой мировой войны по просьбе составителя Кэрол Энн Даффи. Идея была в том, что каждый поэт, участник сборника, откликнется на какое-то стихотворение, документ или письмо тех времен. Шеймас Хини выбрал стихотворение Эдварда Томаса, написанное в 1916 году, за год до его гибели в сражении под Аррасом. Стихотворение Томаса "As the Team's Head-Brass" ("Когда медная сбруя упряжки...") — разговор поэта с пашущим стариком, краем и ненарочито затрагивающий события войны. Стихотворение Хини тоже касается пахоты. Точнее, там соединяются три темы: вспаханного поля, исполненного долга и возвращения солдата и пахаря, о конечном воссоединении всех родных — живых и мертвых.

И у нас сегодня всю ночь выла собака

Памяти Донатуса Нвога[1]

Когда люди впервые узнали о смерти,
Они послали собаку к Чукву с прошеньем —
Позволить им возвращаться в долину жизни;
Они не хотели навеки исчезнуть,
Как сгоревший лес, исчезающий в дыме
И пепле, бесследно развеянный ветром.
Они хотели, чтобы их души по смерти,
Как стая птиц на закате, с карканьем хриплым
Возвращались назад к своим старым гнездовьям.
(Они велели собаке сказать это Чукву.)
Но собака забыла о людях и смерти,
Она увидела другую собаку
На другой стороне реки и стала лаять,
А та — ей в ответ, а она — еще пуще.
Так что жаба быстрей доскакала к Чукву

1. Донатус Нвога (1933–1991) — нигерийский литературовед и критик, с которым Хини учился в университете Квинс в 1950-х годах. Стихотворение основано на легенде народа игбо. (*Прим. перев.*)

(Она подслушала порученье собаке)
И сказала так — а Чукву поверил —
“Люди хотят, чтобы смерть была вечной!”
И тогда Чукву узрел человечьи души
В темном облаке птиц, летящих с заката
В черноту, где нет ни гнезд, ни деревьев.
Его сердце вспыхнуло и грозно затмилось,
И уже никакие речи собаки не могли
Изменить его воли. Так и стало навеки:
Души великих вождей и влюбленных,
Улетающие в темноту, жаба в пыльной канаве
И собака, воющая по покойнику ночью.

Посох дождя

Переверни посох дождя — и услышишь
Музыку, неожиданную и родную;
В стебле кактуса, в полой высохшей трубке —
Замирающий шорох дождя по крыше,
Плеск воды у плотины. Ты и сам — словно флейта,
На которой играет дождь. Чуть качни
Посох — и вновь по всей гамме, стихая,
Пробежит шелест, как последние струйки
По водостоку, а следом — лишь звонкие капли
С ветвей, и чуть слышные — с листьев травы
На землю. И замирающий в воздухе отзвук.
Вновь переверни этот посох волшебный —
И опять — и в третий раз — и в десятый —
Или в сотый — от музыки не убудет.
И какое дело, что это лишь мелкий
Гравий и сухие зерна пересыпаются в трубке?
Ты — богач, входящий в рай сквозь игольное ушко
Дождевой капли. Ну же! Вслушайся снова.

Перевод Григория Кружкова

Конец работы

До блеска промыта поверхность бетонной площадки.
Он видит: охвачены светом, наклонно
Сверкают натертые ведра и сетка свиного загона.
Приподнят рычаг на чугунной колонке,
Копируя древнюю герму... Как двор этот манит
Помедлить еще, осмотреть все сначала.

Он видит потеки от влажной уборки и
длит любованье,
И шепчет, себя повторяя: “Ну вот, полегчало...”
И правда, он чувствует легкость под вечер, подобно
Усталому путнику по возвращеньи. Улыбка
Скользит по лицу. Он весь двор озирает подробно,
И свет выключает, и приоткрывает калитку.
Тропа убегает по черному склону отлого,
И петли стальные ему свиристят на дорогу.

Ольха

Ради этих покровов коры голубиной,
Серебра потускневшего ради.
Ради росплеска капель, канавчатых листьев,
Льнущих к дождю.
Ради шишечек, вздернутых кверху, их сгустков
зеленых,
Хлорофилл, претворенный в смарагд.
Ради звяканья, бряканья шишечек этих зимой,
Погремушечных этих и ломких, как скелет
ископаемой птицы,
Ради огненно-рыжей, особенно если
Режут ветви одну за другой, древесины,
Но особенно ради колеблемых прядей,
Желтоватых сережек,
Посадите ольху, посадите ольху,
Пусть ей ливень растреплет кудри.

Перевод Григория Стариковского

Поле

Как будто я стоял там посредине пашни,
Среди еще лоснящихся, блестящих борозд;
Трактор со вздернутым в воздух плугом,
Тарахтя, укатывал по дороге
Неожиданно резво. Напоследок
Он трижды обвел круговой бороздой
Участок поля, очертив и отделив
Этот дышащий прямоугольник земли,
По которому сейчас ступали шаги
Неизвестно откуда взявшегося тут незнакомца,
Отслужившего парня в зеленом армейском хаки
И тяжелых башмаках. Я едва поспевал

За его грубо сминающими землю следами.
На границе поля, на той волшебной черте
Я споткнулся, но он удержал меня за руку
И ввел сквозь те же покосившиеся ворота
Во двор, где внезапно оказались все наши.
Они стояли там, молча глядя,
Стояли и ждали.

Сезанн

Мне нравится его сердитость,
его каменное упрямство, твердость
зеленых, незрелых яблок.
Как он, подобно собаке,
смотрел в зеркало и лаял
на другую лающую собаку.
Его вечная неудовлетворенность,
его вера в работу, презренье
к пошлому ожиданию благодарности
или восхищенья — вещам,
которые умаляют художника.
Мне нравится его сила,
крепчающая от сознанья,
что ты делаешь то, что умеешь.
Его набыченный лоб,
взгляд, как бы блуждающий где-то
в пространствах, не тронутых кистью,
за яблоком и за горой.

Перевод Григория Кружкова

Марек Беньчик
Полцарства за красное словцо

Перевод с польского Христины Сурты

МНОГО лет назад я, молодой начинающий писатель, затаив дыхание, смотрел знаменитую литературную программу французского телевидения “Bouillon de Culture” (“Культурная кухня”), которая два часа шла в прямом эфире в прайм-тайм (нет, дети мои, это не фантастика). По краям студии — живо реагирующая публика, посередине на стульчиках — два-три автора. Иногда только один, если очень знаменитый. В кресле — ведущий, демиург Бернар Пиво[1]; он задает вопросы и управляет происходящим. Под конец демиург, заглядывая в листок, устраивал блиц-опрос знаменитости или наиболее достойного из гостей. Отвечать следовало быстро и не задумываясь.

В*аше представление о счастье?*

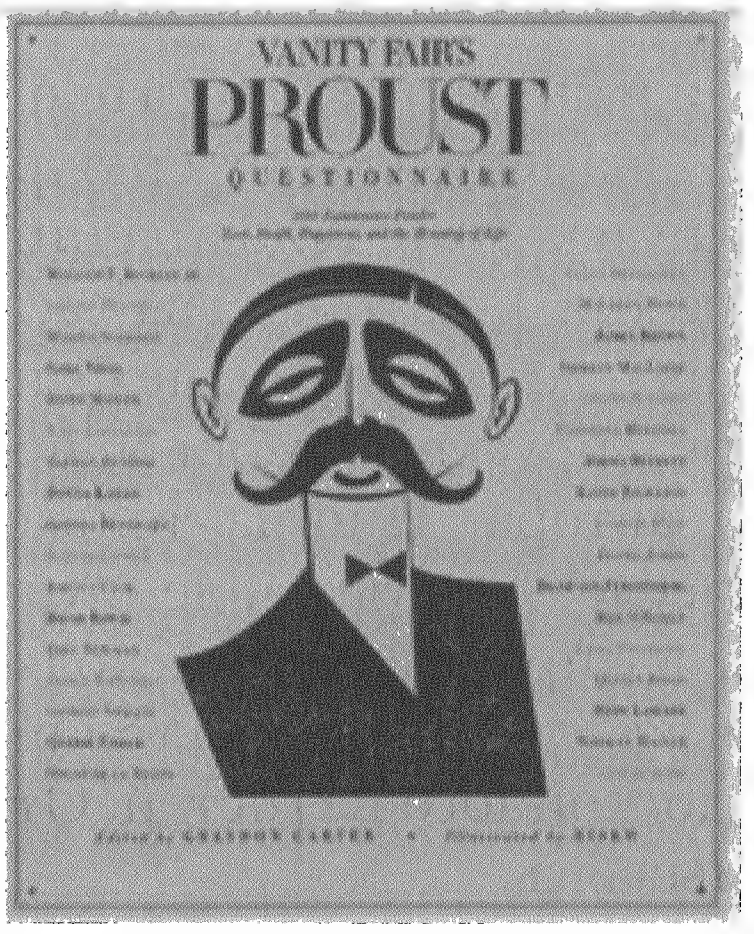
Это и была так называемая “анкета Пруста”, сильно переработанная Пиво. Быть приглашенным на передачу, публично отвечать на вопросы — тогда это казалось мне необычайно почетным и внушало благоговение. Еще бы! Заявить во всеуслышание, как тебе хотелось бы умереть и с кем пребывать после смерти, что ты любишь в себе, а чего не выносишь, что в тебе самое экстравагантное, что ты ценишь в женщинах, а что в мужчинах, в чем раскаиваешься, к чему стремишься и какое твое любимое слово!..

Опросник Пруста без устали кочует по страницам мировой прессы и в массмедиа несколько десятков лет. Он — из

© Marek Bieńczyk, 2012
© Христина Сурта. Перевод, 2015

1. Бернар Пиво (р. 1935) — французский журналист, интервьюер и ведущий культурных программ на телевидении, председатель Гонкуровской академии. (*Здесь и далее – прим. перев.*)

спасительного резерва редакторских приемов на случай, когда прочее надоело или не производит должного впечатления. Об известной французской ипостаси опросника я уже упомянул, а в Америке его прославил журнал “Vanity Fair”, сделав своим spécialité de la maison[1]. Много лет (с 1993 года) в журнале публиковались ответы счастливых избранников, преимущественно американских: авторов бестселлеров, звезд эстрады и кино. (Все это было собрано в отдельную книгу[2]; недавно у нас вышел ее перевод.)



Собрание самых знаменитых в мире вопросов (кроме таковых о происхождении зла, о том, откуда и куда мы идем, о возможности существования иных форм жизни в космосе), подобно самолету “Конкорд”, является продуктом совместного франко-английского производства.

Первая, поныне актуальная, версия записана по-английски рукой Антуанетты Фор, дочери будущего президента Франции. В альбом француженки опросник попал из Англии, где разные его варианты были в ходу с шестидесятых годов XIX века. В Европе, прежде всего в Англии, в то время бушевала мода на всяческие классификации, категоризации, собирание курьезов, описания национальных или локальных особенностей. Выходили книги с названиями вроде “Англичане глазами англичан”, “Англичане/Французы о самих себе” и т. п. При новом повальном увлечении: раскладывать все по полочкам — опросник Пруста пришелся к месту. В историю же он вошел благодаря легенде о том, что это якобы — обращение urbi et orbi писателя. В действительности дело обстояло так: Пруст просто отвечал на вопросы Антуанетты, своей знакомой. Отвечал дважды: мечтающим о писательской карьере тринадцатилетним подростком, а потом, в 1890 году, двадцатилетним литератором. Ответы были опубликованы через два года после его смерти, в 1924 году. Этого оказалось достаточно, чтобы имя писателя прилипло к милым вопросам, которых он сам, скорее всего, никому бы за-

1. Фирменное блюдо (*франц.*).
2. “Vanity Fair’s Proust Questionnaire: 101 Luminaries Ponder Love, Death, Happiness, and the Meaning of Life”, 2009.

давать не стал. К примеру, Джойсу во время знаменитого, организованного Сиднеем Шиффом[1], ужина Пруст задал только один вопрос: "Вы знаете герцога Монфокона?".

Ваш любимый писатель?

При сравнении ответов, прозвучавших в студии Пиво, с ответами из томика "Vanity Fair" ощущается разница культур, каковую мы привычно замечаем в любых сопоставлениях французского с англо-американским.

Почти все французы ищут bon mot. Англосаксы, особенно янки, склонны к большей серьезности, не избегают религиозных тем, хотя хорошая шутка важна и для них. "Без юмора никуда" — как поется в одной довоенной польской песенке. А уж американский писатель или комик (вот уж кто не любит копаться в себе) обязательно блеснет остроумием и красноречием. Французу же иногда случается честно в чем-то признаться либо с придыханием повторять общеизвестное о себе (Брижитт Бардо, например, непременно сообщает о своей любви к животным); впрочем, французский национальный дух ощутим всегда.

Угадывается он и в вопросах. Бернар Пиво, к примеру, отступив от оригинала, выпытывал у собеседника, какое у того любимое ругательство, а заканчивал допрос так: "Если Бог есть, что ты хотел бы услышать от него после смерти?". Это собственный апокриф Пиво — в конце классического опросника было: "Ваше жизненное кредо..." (польский вариант: "Ваше motto...") Французская безбожная корректность ("Если Бог есть...") предполагает в ответе проявление французского esprit[2] и приглашает пошутить. Ведь как иначе, если не коротким bon mot, вовлекая в игру самого Господа Бога, ответить на вопрос, поставленный подобным образом?

В любом случае предпочтителен краткий меткий ответ. У французских писателей это в крови. Остроумие, лаконизм, часто — желание набросать портрет или автопортрет. Лаконичный жанр (сентенции, афоризмы, максимы) получил развитие в XVII веке, великом столетии французов. Еще у Паскаля в короткой фразе метафизический трепет сочетался с четкостью формулировки. Другие, прежде всего Ларошфуко и чуть более многословный Лабрюйер, сосредоточили внимание на челове-

1. Сидней Шифф (1868–1944) — английский писатель, переводчик, меценат; в числе его друзей были Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Игорь Стравинский, Сергей Дягилев.
2. Склад ума, остроумие; здесь: особенность мышления (*франц.*).

ке и общественных нравах; они безжалостно описывали, как человек при общении с ближними или один перед зеркалом, обманываясь и обманывая других, компрометирует себя неустанным притворством. Меткое и изящное перо Ларошфуко сеяло опустошение. "Нам всегда достанет сил перенести чужие страдания". Никто позднее не писал так сжато и точно и не набрасывал верных портретов несколькими штрихами.

Французские классики XVII века предложили при отточенности формы глубину содержания. Салон века XVIII многое переделал на свой лад: появились очаровательные, не чуждые афористичности, но чересчур уж забавные безделушки, эдакие птифуры. От моралистической традиции остались склонность к портретированию и влечение к языковой виртуозности, а литература уступила место блестящей шутке, ловкой, но пустой словесной эквилибристике, восхищающейся собственной находчивостью. Маркиза дю Деффан о герцогине д'Эгийон: "Она похожа на статую: прекрасно выглядит на постаменте и чудовищно на мостовой".

В жизни французского салона с его играми, составлением психологических портретов, с прекрасными, подчас гениальными, формулировками и молниеносными ответами на любые выпады можно усмотреть зарождение разнообразных вербальных развлечений, которые радовали человечество последние два столетия, особенно в предкомпьютерную эпоху.

Ради красного словца не пожалели бы ни матери, ни отца не только во французском салоне, но и в современной телестудии. Я знаю людей, готовых рискнуть карьерой (а стало быть, и всей жизнью) за вертящееся на языке словечко: они должны произнести его любой ценой и достойны восхищения, ибо, ставя на вербальное чудо, не ждут никакой корысти. Это замечательное племя заслуживает отдельного описания. Впрочем, отвечая на вопросы анкеты, никто ничем не рискует, разве что толпа будет разочарована не слишком забавным ответом своего кумира.

В*аше любимое занятие?*

Конечно, анкета Пруста — светское развлечение в долгие, грозящие скукой вечера, детская игрушка, которую, дурачась, когда-то заводили в лондонском Челси-Виллидж или на скамейке парижского парка Тюильри, а сейчас — в редакциях глянцевых журналов. Впрочем, занятие это не хуже повторения чьих-то острот, рассказывания анекдотов или пения русских песен у костра.

Но опросник — еще и один из тысяч способов тестирования личности, в XX веке разработанных доморощенной поп-психологией, а иногда и серьезными институциями. Взять хотя бы анкету для получения американской визы с ее дотошностью... Да и кто из нас не тянулся за карандашом, чтобы отметить в глянцевом журнале свои ответы на вопросы той или иной психологической игры, кто не подсчитывал очки, не проверял по предпоследней странице, интроверт он или экстраверт, потенциальный убийца или жертва, лидер или ведомый, сексуально раскован или закомплексован.

Однако если поразмыслить, условно признав значительность опросника, то можно заметить, что иногда он затрагивает вечную и чрезвычайно важную тему: как описывать мир и прежде всего нас самих? Докапываться ли до сути путем кропотливого анализа, бесконечных интроспекций или ухватить целое в нескольких броских словах, в блестящем афоризме? Что лучше отражает сущность окружающего мира и нашей жизни: молниеносный ответ на вопрос наподобие "Что тебе ненавистно в себе самом?", "Какими принципами ты руководствуешься?" — либо 30 страниц исповеди старого солдата или подростка?

Краткая философская и литературная форма — максима, отрывок, осколок — позволила создать столько необычайных и фундаментальных произведений (от немецких романтиков, включая Ницше, Лихтенберга и до Чорана и многих других), что нельзя пренебрегать ее новаторскими возможностями и верой в то, что о непостижимом целом можно судить по его малой части. Нас всегда будет манить соблазн разобрать по косточкам и разложить по полочкам собственное или всеобщее существование. Услышав тот или иной афоризм, золотую мысль, суперсентенцию, мы подумаем: "Вот оно!" — то есть на минуту поверим, что эти случайные слова и есть та самая наиправдивейшая правда, которую надлежит запомнить. А через час о ней забудем. Таков ритм нашего мышления: мечта то о мгновенной концентрации, сжатии максимума до минимума, то — о длительной экспансии, бесконечном обдумывании каждой детали и каждого "но".

В*аша главная черта?*

Возвращаюсь на землю, то есть к опроснику. Когда мы оказываемся в поле зрения телекамеры или нетерпеливого читателя "Vanity Fair", то сразу попадаем в порочный круг: ведь, что-

бы полностью раскрыться, нам следовало бы, собственно говоря, молчать. Публично обнажаясь забавы ради в скоропалительной медийной игре, мы вступаем на территорию социальной игры, располагаемся в пространстве диалога между подлинным мнением о себе и впечатлением, которое хотелось бы произвести. Между сутью дела, которую — кажется — нам временами удается ухватить, и видимостью, которую мы создаем. Между желанием исповедаться и побуждением представить себя в "выгодном свете".

По большинству ответов в телепередаче Пиво и по многим из "Vanity Fair" заметно, что сейчас выгоднее не резать правду-матку, а произвести яркое впечатление. Именно к этому тяготеют в наши дни подобные развлечения. Лучше всего выглядят те участники, которые, хоть немного и раскрываются, однако не забывают, что они на сцене, а не в исповедальне. Рекомендуется: легкая самоирония (Джули Эндрюс, например, издевается над своим носом), искусное жонглирование словами вкупе с упоминанием кое-каких фактов из жизни.

Актер Пол Ньюмен упорно повторял одну и ту же шутку о двух галстуках: "В чем твоя экстравагантность?" — "Ношу два галстука". — "Какие качества ты больше всего ценишь в мужчинах?" — "Два галстука". — "Что тебе больше всего не нравится в самом себе?" — "Что у меня всего лишь два галстука". Окей, Пол, два галстука, так два галстука.

Баптист Джеймс Браун чистосердечно (на это мало кто отваживается) ответил на все вопросы. Много было сказано о Боге и баптистской Церкви. Браун не любит лентяйства, в мужчинах ценит благородство, сожалеет, что мало знает об американских индейцах. Его любимый герой — предводитель апачей Джеронимо, любимые имена — библейские. Все это в целом вызывает уважение и наводит скуку. Поэтому поспешим перейти к более остроумным ответам. Самой лучшей, анкетой анкет, "Vanity Fair" признал анкету юмориста Фрэна Лебовица, который, отвечая на любой вопрос, обходился одним словом: "При каких обстоятельствах ты лжешь?" — "До". — "Когда твой вид тебе больше всего не нравится?" — "После".

Издатель сборника "Vanity Fair" сам указывает читателю на лучшие ответы, вынося в подзаголовки наиболее любопытные и вкусные. "Самое разрекламированное достоинство: 60 сантиметров в талии" (Лорен Бэколл, легенда Голливуда). "Самое экстравагантное во мне: моя карта Visa" (Тони Беннетт, эстрадный певец). "Любимое путешествие: последняя миля до дома" (Джонни Кэш, исполнитель музыки кан-

три) или "Отсюда до холодильника с пивом" (Пол Ньюмен). "В друзьях более всего ценю зарядное устройство для аккумулятора и буксирный трос" (Том Уэйтс, музыкант). "Мой девиз: 'Крепость не сдавать, я иду!' — это в школьном возрасте, а теперь: 'Да пошли вы...'" (Майк Уоллес, тележурналист). "Когда и где я была счастлива: между двумя замужествами" (Хеди Ламарр, кинозвезда, изобретатель). "Что меня больше всего пугает: пересчет километров в мили" (Дэвид Боуи, рок-музыкант).

Г*де вам хотелось бы жить?*

"Мне не хотелось бы жить в Америке, но иногда хочется. Не хотелось бы жить под открытым небом, но иногда хочется. Мне нравится жить во Франции, а иногда — нет. Мне не хотелось бы жить на джонке, но иногда хочется. Мне не хотелось бы жить с Урсулой Андресс, но иногда — да", — писал Жорж Перек. Нет, нет, это не ответы французского писателя на опросник Пруста. Это — его эссе "О том, как трудно вообразить идеальный город".

Иногда — да, иногда — нет. Не на том ли мы стоим? Что есть наше "я", этот крест, это стойкое заблуждение, обременяющее нас всю жизнь, эта иллюзия прочности, надежности, субстанциальности? Сколько было попыток освоить понятие "cogito" в философии, психологии, литературе! Помните "Невыносимую легкость бытия"? Кундера представляет так называемый экзистенциальный код (экзистенциальные тэги, сказал бы я сегодня) своих героев. У Терезы: тело, душа, головокружение, слабость, идиллия, рай. У Томаша: легкость, тяжесть. Это ключевые понятия, открывающие путь к их воображению, к пониманию их действий, их образа жизни... Красиво, хотя, пожалуй, слишком складно и однозначно. Потому что ведь иногда — да, а иногда — нет. Но, по меньшей мере, это хотя бы попытка очертить "я" без участия психологии, без упрощенных, нудных разговоров о комплексах и вытеснении.

Трудно отделаться от устоявшегося представления об опроснике Пруста как альбомно-светском или медийном развлечении, увидеть в нем нечто большее. И все же одно в нем мне нравится: он возник и развивался в эпоху, когда зародился, формировался и вскоре стал агрессивно навязывать свою точку зрения психоанализ, который характеризует личность не на основе высказанного, а на основе скрытого. Я охотно оценил бы опросник выше, чем тот, вероятно, заслуживает,

так как он приглашает к разговору о нас вне рамок психологии. В конце концов, все мы что-то в себе подавляем и что-то вытесняем, тонем в трясине семейных отношений, поддаемся тем или иным неврозам. Подсознание — наша тюрьма. Свободу мы обретаем только в слове, когда подыскиваем точную формулировку, недурно звучащий ответ или хотя бы незамысловатую шутку.

В*аше самое большое достижение?*

Тринадцатилетний Пруст, отвечая на вопрос о качествах, ценимых им в женщинах, перечислил: мягкость, естественность, ум. В мужчинах — ум и благородство. Двадцатилетний Пруст ответил иначе. В женщинах — мужественность и искренность в дружбе. В мужчинах — очарование женственности. Умнеет, как видно, человек со временем.

С тех пор прошло много лет. Дождался, наконец, и я (это было в самом конце XX века): еженедельник "Wysokie obcasy" предложил мне ответить на прустовские вопросы. Большую часть ответов я не помню. Помню, что на вопрос, кем я хотел бы быть после смерти, изрек: " Деревом в ее саду". Возвышенным и поэтичным казался мне тогда мой ответ. Сейчас я не вижу в нем ничего, кроме вульгарного фрейдизма.

Из будущей книги

Эмануэле Треви
Кое-что из написанного

Фрагменты романа

Перевод с итальянского Геннадия Киселева

Моему отцу

Это роман, но он написан не так, как написаны настоящие романы. Таким языком обычно пишут эссе, газетные статьи, рецензии, частные письма и даже стихи.

Пьер Паоло Пазолини
"Нефть" Из письма к Альберто Моравиа

Ибо из-за этого моя проза зачастую страдала недостатком освещения; ток подавался, но, ограничивая себя техникой той конкретной формы, в которой я работал, я не использовал всего, что знал о письме, – всего, чему научился на сценариях, пьесах, репортаже, поэзии, рассказах, новеллах, на романе. Писатель должен пользоваться всеми своими умениями, располагать всеми красками на одной палитре, чтобы смешивать их (а в нужный момент и накладывать одновременно). Но как?

Трумен Капоте
Музыка для хамелеонов[1]

© Emanuele Trevi, 2012
Полностью роман выйдет в издательстве "Ad Marginem".
© Геннадий Киселев. Перевод, 2015
1. Перевод В. Голышева. (*Прим. перев.*)

СРЕДИ великого множества людей, работавших на Лауру Бетти в римском Фонде Пьера Паоло Пазолини, у каждого имелся собственный пестрый набор более или менее тягостных воспоминаний. Будучи одним из этих людей, я могу похвастать хотя бы тем, что продержался там дольше обычного. Не то чтобы меня обошли стороной ежедневные эксцентричные придирки, с которыми Чокнутая (так я вскоре начал звать ее про себя) считала своим долгом цепляться к подчиненным. Наоборот, я раз и навсегда стал ей настолько *мерзок* (более подходящего слова не подберу), что затрагивал сразу все струны ее изощренного садизма: от неистощимой способности выдумывать унизительные прозвища до самых настоящих угроз физической расправы. Переступая порог Фонда, который располагался в массивном угрюмом палаццо на углу площади Кавура неподалеку от рва, опоясавшего замок Святого Ангела, я почти кожей чувствовал на себе эту животную враждебность и неуправляемую злобу. Она метала их сквозь линзы своих больших квадратных солнечных очков, точно зигзагообразные молнии из комиксов. За ними тут же следовали формулы приветствия: “Приветик, потаскушка, до тебя наконец дошло, что настало времечко ПОДСТАВИТЬ ЗАДНИЦУ? Или ты решила еще поотлынивать?! Только не делай из меня дурочку, слащавая куколка: такая как ты здесь не прокатит, тут нужна посмазливее”. И только смешок, вырывавшийся словно из подземной пещеры и звучавший еще страшнее благодаря неописуемому звуковому контрапункту, в котором сливались рев слона и рыдание ребенка, подавлял первый выплеск любезностей. В редких случаях лавина колкостей, накрывавшая незадачливых посетителей, сводилась к отдельным понятиям из области здравого смысла. Хотя главным правилом Чокнутой было отрицание здравого смысла во всех его проявлениях. Не было такого человеческого органа, который не становился бы в ее руках грозным оружием. И язык не составлял исключения. Ее тирады вращались вокруг оси вызывающего эпитета, который она смаковала с особым чувством и повторяла на разные лады, как будто там, в самой этой уничижительной формулировке, и крылась суть дела. По отношению к мужчинам эпитет был всегда женским. Даже тем, кому она благоволила, приходилось подвергаться этой символической кастрации. Альберто Моравиа, например, а к нему она была очень привязана, в какой-то момент стал “бабушкой”, и с этим уже ничего нельзя было поделать[1]. После очередного унизительного прозвища ее речь была чистой воды импровизацией, мрачной темницей в духе Пиранези, полной неприязни и презрения, попиравшей грамматику и синтаксис. “Потас-

кушка" с самых первых дней была синтезом и безупречной формулой того, что я ей внушал. Бойкие прилагательные неслись за существительным, как гончие по следам лисицы. Куколка была и слащавой, и пустой, и лживой, и *фашистской*. Мало того — иезуиткой и убийцей. А еще гордячкой. Что до меня, то мне не стукнуло и тридцати, но я уже обшарил, точно узник Эдгара Аллана По, все закоулки своего характера, бродя вдоль влажных темных стен, как и полагается в любом подполье. Тот факт, что Чокнутая была в чем-то права, я и сам с легкостью признавал. Ее бесило мое желание потакать ей, мое показное отсутствие агрессивности и, наконец, равнодушие, которое всегда было моей единственной защитой от жизненных невзгод. Не было никаких сомнений в том, каких именно грешников охотно взялось бы терзать вечными муками ада это новоявленное Дантово чудище, окруженное дымом сигарет, тлеющих в несоразмерно большой пепельнице, и увенчанное копной волос ужасающего красновато-апельсинового цвета; волосы были собраны в пучок, и, когда чудище трясло им, он не мог не навевать образ китового фонтана или нервического хохолка ананаса. Лаура ненавидела лицемеров, и все, кто не могли самовыразиться, представлялись ей *фальшивыми*; они были обречены скрываться под своими картонными масками. Собственно, эта черта мне в ней и нравилась, даже когда она отзывалась в тебе самом. Казалось, в тайниках ее враждебности скрыто некое лекарство, спасительное назидание. Вот почему с первых недель посещения Фонда, быстро испытав на себе разнообразные всплески ее настроения, от самых слабых до самых неистовых, я заключил, что время, проведенное под сенью этого психического Чернобыля, крайне полезно. Что именно это было — наказание, избранное мною самим во искупление какого-то тяжкого греха, или духовное упражнение, отмеченное печатью сурового мазохизма? В определенный момент сомнения рассеялись: Чокнутая уволит меня, как уволила десятки других людей (иногда отношения с сотрудниками длились у нее считаные часы). Но сам я, насколько это было в моей власти, никоим образом не поспособствую своему уходу. В мои не столь обременительные служебные обязанности входил поиск всех интервью Пазолини — от первых, времен судебного процесса над романом "Шпана", до самого известного интервью, данного Фурио Коломбо за несколько часов до смерти[2]. Собрав весь материал, я должен был подготовить его к изданию. Ничего сверхъестественного, кроме самой работы. Лаура была очень щедра по части финансов. Ей нравилось выдавать чеки, подмахивая их со свойственным ей драматизмом. Она превращала каждый гонорар в незаслуженный дар, в

кражу за счет ее великодушия, в очевидное и неоспоримое подтверждение своего величия. Будь ее воля, она высекала бы эти чеки в мраморе. Лаура весьма умело отыскивала всевозможные государственные каналы финансирования для поддержки работы Фонда и оплаты небольшого штата сотрудников: опытного архивариуса Джузеппе Иафрате, терпеливого и отрешенного, как тибетский монах, и двух-трех девчонок, которых она свежевала заживо, однако они, сами того не сознавая, души в ней не чаяли. Вот и меня рано или поздно уволили бы без уведомления, это было как дважды два. Все упиралось в то, что Лаура составила свое представление о будущей книге интервью Пазолини. Это были сумасбродные, недоступные для понимания мысли, которыми она часами терзала меня. Кроме того, они были лишены всякой практичности. "Послушай, куколка, эти интервью Пьера Паоло ОБЖИГАЮТ, тебе ясно? Ты их читал. Ты сам это понимаешь. Они об-жи-га-ют. Так и в этой книге все слова должны ЛЕТАТЬ; ты понимаешь, что такое *летающая форма*? Ты должен заставить их летать, летать, летать!" На что я отвечал: да, Лаура, полностью с тобой согласен, я тоже хочу, чтобы они *летали*. Наподобие воздушных змеев. Я хотел опубликовать эти интервью так, как они того заслуживают, но понятия не имел, каким образом они будут летать. Я шел по единственному возможному для себя пути. После выхода книги, думал я, разразится катастрофа. Так и случилось. Тем временем, отыскав все интервью, я расположил их в хронологическом порядке, аккуратно исправил газетные погрешности и опечатки, какие-то интервью перевел с французского или английского и снабдил их подробным комментарием. Под конец я написал вступительную статью, в которой попытался объяснить, что Пазолини, более, чем любой другой художник его времени, считал интервью литературным жанром, причем отнюдь не малым и не случайным. Дойдя до этого места, я уже не мог оттягивать час расплаты. По ходу последнего собрания в кабинете Лауры остро заточенный резак ее красноречия пролетал в нескольких миллиметрах от моей шейной вены. Череда издевок сплеталась в кружева словесной эквилибристики, достойной пера Рабле. Я понял, насколько точным и буквальным бывает выражение "кипеть от злости". Я боялся, что с минуты на минуту ее хватит апоплексический удар, вину за который возложат на меня. Несчастная папка с моей работой оказалась не без обычной мелодраматической помпы в мусорной корзине. Угроза становилась нешуточной, но я не думал, что Чокнутая способна убить или ранить меня — ее безумие было иного рода. Упрямо пытаясь довести до конца свою работу наилучшим, с моей точки зре-

ния, образом, я предусмотрел все, кроме того, что она прибегнет к холодному оружию. С того времени, как я начал посещать Фонд, прошло несколько месяцев, если не год с небольшим. Работал я медленно, к тому же у меня появились другие обязанности, из-за которых отбор и подготовка треклятых интервью затянулись. Этот отрезок времени, так резко тогда прервавшийся, был для меня во всех смыслах *поучительным* - пожалуй, другого определения не подыскать. Теперь я воспринимаю его как своего рода производственную практику. Нам всем нужно чему-то учиться, а до того еще и учиться учиться. Однако пригодные для нас школы мы выбираем не сами; мы будто случайно переступаем их порог; точно так же, предметы, требующие углубленного изучения, не имеют даже строго определенного названия и тем более — рационального метода их изучения. Все остальное в конечном счете становится относительным. От такого учебника, как Лаура, было много шума, листать его было не с руки, зато он был наполнен откровениями; они, хоть и с трудом, но поддавались определению и при этом не меньше бередили сознание. Ко всему этому следует немедленно добавить главное событие, произошедшее вскоре, а именно публикацию "Нефти", которая ударила в маленькое королевство Лауры на площади Кавура, точно молния, и засверкала, точно горсть пороха, брошенного в потрескивающий огонь.

* * *

"Нефть" — это большой отрывок, часть безумного и провидческого сочинения. Это откровение, неподвластное канонам. Пазолини работает над ним с весны 1972-го до дней, непосредственно предшествующих его смерти в ночь с первого на второе ноября 1975-го. "Нефть" — это дикий зверь. Это хроника процесса познания и преобразования. Это осознание мира и опыт на самих себе. Строго говоря, это посвящение. "Нефть" выходит в издательстве "Эйнауди" в 1992 году в серии "Суперкоралы" спустя семнадцать лет после смерти П. П. П. Обложка белая, имя автора и название даны черным и красным: на редкость красивая книга. Составителей этого посмертного издания двое: Мария Карери и Грацьелла Кьяркосси. Длинное примечание в конце книги написал замечательный филолог Аурелио Ронкалья, старинный друг Пазолини. "Нефть" можно воспринимать как провокацию, как исповедь, как изыскание. И, разумеется, как завещание. Сплошь перемазанное кровью. Добавим, что в 1992-м, когда "Нефть" вырвали из блаженного забытья неизданных сочинений, таких книг больше не издают. Эти вещи стали непостижимы для подавляющего большинства

людей во всем мире. Что-то стряслось. В сравнении с литературой 1975-го литература 1992-го выглядит, как бы это сказать, *свежившейся*. Разнообразие жанров в сочетании с бесконечной гаммой оттенков, контаминаций, индивидуальных особенностей как будто испарилось, сведясь к одной-единственной потребности, одной-единственной заботе — рассказывать всяческие истории и сочинять занимательные романы. Всего за несколько лет произошли такие крутые перемены, что найденная в ящике письменного стола "Нефть", казалось, всплыла не из другой эпохи, а из другого измерения, как объект, состоящий из вещества, неподвластного законам физики и евклидовой геометрии. В научно-фантастических повестях такие объекты врываются в наш мир из каких-нибудь складок или прорех во времени-пространстве. Что же такого произошло? Двести с лишним лет (со времен Дидро и Стерна, если обозначить точку отсчета) литература, можно сказать, бежала без передышки. Она стремилась к идеальному пределу, всегда немного превосходящему возможности отдельно взятых людей. Из собственных потерь и неудач она добывала ценное топливо. Среди прочих человеческих знаний литература могла считать себя алмазным резцом. Являясь скорее судьбой, чем ремеслом, занятие литературой порождало для каждого поколения формы святости и безумия, служившие образцами в течение долгого времени. То, что в средневековых сказаниях являли собой христианские мученики, аскеты, великие грешники, просветленные благодатью, теперь воплотилось в столь же исключительных личностях, таких, как Мандельштам, Селин, Сильвия Плат, Мисима. Томас Бернхард надеялся, что соседки по дому будут пугать им детей: "Будешь себя плохо вести, придет герр Бернхард и заберет тебя!!!" Сегодня писатели, наоборот, больше всего хотят, чтобы родители и дети любили их, как любят Деда Мороза (писательницы, ясное дело, стараются походить на добрую фею, при этом склонность к *одариванию* остается той же). С учетом бесчисленных падений это уже отжившее понимание литературного творчества продолжало двигаться на ходулях Экспериментального и Небывалого. Естественное избирательное сродство делало литературное творчество сообщником всякого рода бунта или крамолы, независимо от того, что становилось его мишенью: политический строй или обыденная жизнь. Все это мы называем слегка избитым, но, в общем-то, вполне подходящим сюда словом *модерн*. С этим словом почти непроизвольно сочетается постоянная в бесконечном разнообразии стилей и личных точек зрения мысль о том, что литература является незаменимой формой познания мира. Не набором добротных сюжетов для кино и, тем более, не средством для призрачного роста "духов-

ности", а вызовом, несмываемым оскорблением, последним оборотом винта, вкрученного в самую сердцевину истины. Пьер Паоло Пазолини родился в 1922 году и особо никогда не задумывался над всеми этими понятиями, которые сегодня звучат экзотично, если не сказать археологично. Он изначально варился в супе модерна. Модерн был его исходным состоянием, условным рефлексом. Наравне с многими представителями своего поколения, он и не догадывался, что́ готовит ему будущее. Будь он жив, он всего лишь принял бы это к сведению, подобно многим другим. До самого конца П. П. П. работал как идеальный представитель эпохи модерна, не подозревая, что он из числа последних. "Нефть" создавалась в те же годы, что и "Радуга земного тяготения" Пинчона или "Анти-Эдип" Делёза и Гваттари. В этих пространных и таких амбициозных сочинениях ничего даже отдаленно не наводит на мысль о том, что они так или иначе относятся к концовке партии. На всем своем протяжении модерн убедил всех, что он вечен. Каждое поколение поднимало планку, как прыгун в высоту для очередной попытки, и находило способ преодолеть ее. И вдруг, именно тогда, когда черновик "Нефти" ждал в потемках своего часа, эта чудодейственная машина остановилась — возможно, навсегда. Нет, литература не "умерла", на что уже больше века надеялись и чего боялись (либо и то и другое). Литература, увы, цветет и пахнет, как никогда, но она окончательно и бесповоротно ограничила собственные возможности и прерогативы. Эту переоценку не следует обязательно воспринимать как упадок литературы. Взять хотя бы тот факт, что в середине восьмидесятых самым крупным писателем своего времени был Раймонд Карвер. Художник далеко не простой, автор таких незабываемых вещей, как "Собор", Карвер идеально воплощает собой эту невероятную перемену. В его книгах мы становимся свидетелями ошеломляющего зрелища: литература *больше ни о чем не думает.* Писатель ставит перед собой всего одну задачу — быть *рассказчиком.* Он говорит об одном мире, который знает по собственному опыту, о той порции клетки, которая выпала на его долю. Писатель надеется лишь на то, что эти рассказы придутся по нраву значительному количеству читателей. Неслучайно самое сильное литературное и человеческое влияние на Карвера оказал его редактор, пресловутый Гордон Лиш. Лиш, красавец-мужчина с заостренным, как у хищной птицы, лицом, является родоначальником нового вида литературных технократов, разбросанных по всем четырем частям света и одержимых эффективностью, *функциональностью* как наиважнейшим и неотъемлемым свойством литературного продукта. Сравнение (ставшее возможным благодаря недавним публикациям) того,

что Карвер писал по своему усмотрению и что из этого делал Лиш; представляет собой один из наиболее ужасающих и поучительных примеров в истории литературы. Было бы слишком поверхностно утверждать, что редактор придает рабочему материалу "товарный вид". Случается и такое, но далеко не все, к чему прикладывает руку редактор, становится золотом. Его тайное предназначение носит куда более метафизический, люциферский характер, чем любая наивная жажда наживы. В намерение редактора входит *превращение всей литературы в сплошную беллетристику.* Да простится мне это настойчивое использование грамматического настоящего времени в историческом повествовании. Но такой стиль, как мне кажется, удачнее всего передает это столь же неотвратимое, сколь и неожиданное явление, похожее на духовный государственный переворот. Так вот, начинается эпоха, в которой литературное мастерство все больше совпадает с умением развлекать. Писатель под присмотром редактора, главного человека в его жизни, сочиняет сюжеты. Это попытка вызвать у читателя глубинное чувство *узнавания.* Как все это правдиво, как похоже на меня! Так оно и есть! Но для того, чтобы это зыбкое психологическое чудо свершилось, писатель должен заплатить мзду. Ценой отказа от многих важных сторон своей жизни и переделки собственного характера, он должен *как можно больше походить на своих читателей.* Быть, как говорится, из одного с ними теста. Взаимная поддержка и взаимное развращение (только подобное развращает подобное). Редактор безостановочно работает над тем, чтобы сделать писателя и его читателя *однородными.* И вот окончательно свершается коперниковский переворот, сделавший в 1992 году практически не читаемым этого монстра из прошлого под названием "Нефть". Главный посыл пазолиниевского письма, если не сказать — его основной метод, как раз в том, что П. П. П. ни на кого не похож. Даже История, этот безотказный строгальный станок, не сгладила аномалию, из которой он состоит. Сделать так, чтобы читатель *узнал* из его сочинений что-то о себе или об окружающем мире, ему и в голову не приходит; для него это равносильно провалу. Еще при жизни Пазолини воспринимал себя как человека, пережившего свое время, одиночку, отголосок прошлого. Оживи Пазолини в 1992-м вместе с рукописью "Нефти", он поистине уподобился бы воскресшему из дантовского "Пира": тот уже не понимает языка, на котором говорят в его городе.

* * *

К счастью, эти резкие коллективные перемены никак не затрагивают чокнутых, потерявших надежду, всех тех, кому и так

жить невмоготу. Соединение Лауры Бетти и "Нефти" вызвало ту самую химическую реакцию, которая в мультиках кончается оглушительным хлопком и раскуроченной лабораторией. Для меня, начинающего в то время писателя, это было поистине захватывающей темой. Потому что литература, понимаемая как смелый эксперимент на грани человеческих возможностей, призвана *всегда* быть именно этим: детонатором, катастрофой, ведущей к необратимым переменам в жизни. Фактором *дисбаланса.* Чем больше книгу отличает подлинное величие, тем больше форм безумия, соответствующих этому величию, она способна порождать. Но эти случаи редки и неприметны. И для каждого из них найдутся критики, профессора, *интеллектуалы,* холодные и серьезные, как черные кролики у изголовья Пиноккио. Упорная и терпеливая, посредственность всегда отстаивает свои права. Если вы ищете заказчика смерти П. П. П., первой в списке подозреваемых должна значиться посредственность. Убийство — заметим попутно — далеко не последний номер в ее репертуаре. Могу чистосердечно признаться как свидетель, что Лаура Бетти была идеальным читателем "Нефти". Что означает это выражение "идеальный читатель или читательница"? Лаура была твердо и непоколебимо убеждена, что она одна на всем свете сумела понять П. П. П. и как человека, и как многогранного художника. В чем именно заключалось это понимание, нам знать не дано. Какие-то секреты знала только она. Злые силы плели свои козни, всячески препятствуя их раскрытию или откладывая его. Ей приходилось намекать, идти окольными путями, прерываться на полуслове, словно оставшаяся половина содержала какую-то невыразимую правду. Лаура прекрасно владела всеми интонационными оттенками заговорщического жаргона. При желании она могла бы стать потрясающим параноиком. Но паранойя была лишь одной из красок ее палитры, одним из возможных вариантов, слишком легкой формой безумия для ее устремлений. При всей затхлости архивной атмосферы и относительной допотопности оборудования, пыльные комнаты Фонда Пазолини на площади Кавура, так или иначе, были передовой линией жестокой и молчаливой войны. Бессмысленные, убаюкивающие будни в одном из самых оживленных и беспорядочных мест Рима были только видимостью, очередной маской, под которой скрывалась бездонная реальность, пронизанная Насилием и Тайной. Над площадью кричащих и угрожающих форм нависала необъятная громада Дворца правосудия, выбранного Орсоном Уэллсом в качестве натуры для отдельных эпизодов его фильма по мотивам "Процесса" Кафки. Архитектора этой махины Гульельмо Кальдерини упрекали в том, что он воздвиг свою хоромину на рыхлом глинисто-песча-

ном грунте, который то и дело подмывается Тибром. Похоже, разговоры об этом были столь огорчительны для архитектора, что подтолкнули его к самоубийству. Однако я не хочу терять из виду Лауру. Нельзя отрицать вполне очевидную вещь: мысль о том, что ты являешься избранным адресатом, а также неким наследником и хранителем произведения искусства, есть явный симптом безумия — иначе как ее истолковать? В то же время нельзя исключать и другого: некоторая доза безумия есть главная составляющая в момент, когда мы определяем, что́ является для нас действительно важным, если не сказать *решающим*. Слова, как будто обращенные к нашим ближним (такими по определению и являются слова писателя), достигают невыносимого градуса целенаправленности. Там, где общность людей оказывается лицемерной и безучастной, одиночка может осознать себя единственным адресатом послания, завета, наказа. Следует признать, что все это может сообщить литературному тексту необыкновенную силу, наделить его способностью самому наносить мощный ответный удар. Долговечность литературы и ее действенность зависят не от коллективного мнения и ценностей, а от отдельно взятых людей, от их способности подчиниться, обособленно и неповторимо, невыразимым порывам и неисповедимым мечтам, решающим их судьбу. По мере того как распухала папка со статьями о "Нефти", ярость Лауры находила новые, неисчерпаемые источники энергии. В ее привычном распорядке дня утреннее чтение газет представляло собой эдакую генеральную репетицию перед более трудоемкими упражнениями в сумасбродстве. Что-то наподобие гамм для пианистов. Шурша страницами, она так и прыскала презрением и снисхождением. От нее исходила самая злая ирония. Газетные вырезки, копившиеся в тучной картонной папке, служили вещественным доказательством и красноречивым свидетельством убогости и малодушия человечества. Была ли она не права? Я не могу воспроизвести здесь портреты лучших перьев итальянской литературы и критики, которые она набрасывала мне щедрой рукой. "Эти людишки не смеют произносить *даже имени* Пьера Паоло... все эти гнусные педики-вырожденцы... *педикокатолики*... ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА [*с надрывом*]... скрытые гомосеки со своими женушками... со своей гребаной карьерой дармоедов... ты правильно понял — ДАРМОЕДОВ, падких на сплошную халяву!!! Они как Уимпи-котлетина, дружок моряка Папая, сбегаются на свежую КОТЛЕТКУ. И ты, куколка, с твоими хорошими манерами, скоро вольешься в их ряды... Так почему бы тебе не покончить с собой?" Вот именно: почему я не кончал жизнь самоубийством, до того как превратиться в такого же вонючего козла и паразита? Настает день, когда мысль о том,

что вы были творцами своей судьбы, оказывается иллюзией. Вы начинаете чувствовать себя бильярдным шаром; он катится по наклонной плоскости и не может ни затормозить, ни изменить направление. Смех Чокнутой звенел у меня в ушах, словно невнятное порицание дородной Эринии, пока я все быстрее и быстрее катился навстречу тому, что уготовила мне судьба.

* * *

Редкая встреча оставляет по себе, что называется, *глубокий след.* Я говорю о неизгладимом следе скорее как о шраме или ампутации, чем как о системе воспоминаний. Большинство людей, с которыми мы встречаемся, как ни грустно это признавать, не вызывает у нас не то что бурной — вообще никакой реакции. Мы продолжаем жить, как жили, словно никогда и не встречались. Однако гнетущее это правило лишь подчеркивает опасность исключения из него. Всегда найдутся люди, играющие в жизни им подобных роль, которую я бы назвал попросту *катастрофической.* Чем больше я размышлял над беззаветной преданностью Лауры П. П. П., присутствуя при всех обескураживающих и неистовых проявлениях ее характера, тем чаще задумывался о нем, П. П. П., как задумываешься об урагане, глядя на поваленные деревья, сорванные крыши, прорванные плотины, оставленные им после себя. Косвенное знакомство (с одним человеком через другого), бесспорно, влечет за собой массу всевозможных промахов, но помогает развить мускул интуиции. Значит, П. П. П. и был *причиной* этого поразительного и шумного *следствия,* с которым я имел дело? По словам Чорана, внутреннее насилие заразно. Это означает, что выдающиеся личности, занятые сложными, всепоглощающими и вдобавок опасными опытами на самих себе, невольно увлекают за собой свое окружение[3]. Самое печальное состоит в том, что эти личности не только не несут прямой ответственности за то смятение, которое они вносят в чужую жизнь, но часто даже и *не замечают этого.* У них нет на это времени, они должны следовать своим путем, куда бы он их ни вел. Возможно, они искренне полагают, что близкие им по духу люди наделены схожим характером и поэтому в состоянии сами о себе позаботиться, не впадая в пагубную зависимость. Причина игнорирует Следствие. Не скрывается ли за этой формулировочкой с легким философским налетом вся тоска, несправедливость и непоправимая *асимметрия* жизни? К этому нужно добавить, что П. П. П. умер настолько неожиданным, загадочным, да еще и ужасным образом, что поневоле превратился в этакого гамлетовского призрака: его присутствие чувствуется еще острее, он привлекает к себе еще больше внимания, чем при жизни, если это в принципе

возможно. Как и все, что имеет дело со здравым смыслом и дальновидным устроением жизни, так называемая проработка траура, безусловно, не является такой уж романтической или поэтической идеей. Она подразумевает необходимость идти дальше, препоручая времени свойство успокоительного средства. Мертвый спи спокойным сном, — гласит непреложная поговорка, — жизнью пользуйся живущий. Именно этого прозаичного, но необходимого движения и была как будто лишена жизнь Лауры. Она не двигалась вперед, а вращалась, как в водовороте, вокруг неподвижного стержня чего-то, чего не было, но что было былее любого бывшего. Находясь рядом с ней, ты неизбежно улавливал дух этой небыти. Избитый и посиневший, непогребенный и смердящий, труп П. П. П. парил по комнатам Фонда, словно зловещий и туманный укор. Чего хотят от нас мертвые?

Если приступы гнева Лауры становились неуправляемыми, я как можно незаметнее отступал из Фонда и отправлялся гулять в окрестностях площади Кавура, выжидая, когда она перекипит или найдет, чем заняться в другом месте. Слоняться всегда было моим коньком. У тебя возникает иллюзия, будто жизнь еще долгая и времени хватит на все. Общеизвестно, что в Риме, в любом из его районов, в любое время дня и ночи, большинство людей просто болтаются без всякой цели, а не заняты чем-то конкретным. Именно так в одно прекрасное утро, ускользнув из когтей Чокнутой, я прохаживался по набережной Тибра и натолкнулся на музей Душ в Чистилище. Посещение этого музея было во всех отношениях поучительным. Сам музей, экспонаты которого занимают одну-единственную неказистую комнатушку, находится в церкви Сакро-Куоре-дель-Суффраджо, спорной имитации из железобетона Миланского собора на углу виа Ульпиано. В 1897 году внутри едва достроенной псевдоготической церкви возник пожар. Огонь оставил на стене закопченное пятно, в котором приходский священник, не колеблясь, разглядел черты страдающего лика. Священник по имени Витторе Жоэт воспринял это как прямое указание свыше. Он начал разъезжать по Европе в поисках различных предметов, доказывающих связь между живыми и мертвыми — страждущими душами в Чистилище, молящими о заупокойной мессе и милосердных деяниях, дабы облегчить и укоротить их наказание. Невероятная католическая бухгалтерия, одно из наиболее заметных проявлений человеческого извращения и целомудрия. Почти все экспонаты, выставленные на стендах музея Душ в Чистилище — это предметы обихода: книги, наволочки, одежда, простые рабочие инструменты. На этих предметах явственно видны следы горения, часто имеющие форму пальцев руки. В своих увлекательных поисках падре Жоэт руко-

водствовался своеобразной теорией, единым критерием: мертвый проявляет себя с помощью следов ожога, оставляя нестираемый след своего перехода, своего зова. Его язык — самый страшный и доходчивый из языков — *контакт.* Кроме того, все эти мертвые, как правило, бросают упрек живым. Они выводят живых из состояния забывчивости и призывают к неминуемому долгу сострадания. Грубо говоря, мертвые вконец допекают живых. Потому что жизнь, как и все исключительные состояния, эгоистично и до некоторой степени бессознательно нуждается в гарантии своей эфемерной продолжительности. Гораздо больше, чем схожесть людей, в целом неизбежная, меня всегда удивляла схожесть мест. Музей Душ в Чистилище и Фонд Пазолини, расположенные в нескольких десятках метров друг от друга, несомненно, были настолько похожи, что могли считаться двумя частями, либо вариантами, либо филиалами *одного и того же места.* Однако здесь я должен призвать терпеливого читателя не приписывать мне, играя на опережение, банальной и ложной мысли. Я вовсе не намерен превращать призрак П. П. П. в пошлую метафору, достойную газетного раздела культуры, утверждая, будто этот призрак оказывает или оказывал какое-либо влияние на итальянскую "культуру" или итальянское "общество". Кстати говоря, "культура" и "общество" полностью выходят за рамки моих интересов. Их соглашательская природа, по сути своей лицемерная, вызывает у меня подозрение, что в действительности они *никого* по-настоящему не интересуют, и уж тем более тех, кто, за неимением лучшего, набивает себе ими рот. Падре Жоэт, придумавший музей Душ в Чистилище, никогда бы не заговорился настолько, чтобы утверждать, будто его призраки могут напугать и предостеречь Церковь или католическую общину. Это работает не так. Действие призраков эффективно постольку, поскольку направлено на отдельно взятого человека, на его слабость и одиночество. И как обгоревшие книги и одежда, хранящиеся в покрытых пылью футлярах музея, были выставлены в качестве вещественных доказательств сверхъестественного контакта, так и рассудок Лауры, столь же обожженный и почерневший, представлялся мне ощутимым свидетельством той неотложной и отчаянной взыскательности, которая стирала границы между жизнью и смертью.

* * *

Кое-что из написанного. Ни больше ни меньше. Эта формула возникает в "Нефти" тут и там. С ее помощью лучше наметить рамки сочинения, обретающего форму. Она действительно глубже всего выявляет природу текста. Текст, словно тень или клейкая

секреция, не может или не хочет полностью отделиться от своего начала: человеческого существа, живого тела ("Я *проживаю*, — не случайно утверждает Пазолини на одной из первых страниц, — зарождение моей книги". И это не общая фраза. Этот особый Бог, по призванию или необходимости, не отделяется от собственного Творения, Он остается с Ним и продолжает творить, Он не может иначе, для Него не предусмотрен седьмой день)[4]. В зависимости от обстоятельств *кое-что из написанного*, это бесформенное чудовище (все настоящие чудовища бесформенны, а все настоящие бесформенности чудовищны), может напоминать роман, эссе, древнее сказание, путевые заметки, сборник рассказов, связанных между собой наподобие "Тысячи и одной ночи" или "Кентерберийских рассказов". Но ни один литературный жанр в абстрактном понимании слова не выдержал бы тяжести этого присутствия, этого дыхания, затуманивающего любое зеркало — самого П. П. П. из плоти и крови. "Я обратился к читателю сам по себе", — признается он в письме к Альберто Моравиа (старый лис с лету схватывает суть и непомерность греха). Я больше не мог, объясняет П. П. П., покорно рядиться в тогу "рассказчика". В конечном счете и несмотря ни на какие внешние эффекты, любой рассказчик "равен всем остальным рассказчикам". Еще точнее — это условность. Только он говорит "нет": он больше не хочет играть в эту игру. Испокон веку в этом и состоит игра литературы, которая, в свою очередь, имитирует игру в сотворение мира. *Кое-что из написанного*: это означает поддерживать со словами ту же мучительную близость, которая соединяет мальчика, писающего в постель, с теплым пятном, проступившим на простыне. В то же время, если избыть до конца этот стыд и не противоречить сказанному, это значит оказывать на тело языка не только умственное и не только культурное давление. Начать проживать форму — это все равно что сказать: отсюда, от этого давления, создающего своего рода слепок, индивид начинает овладевать реальностью. Таким способом, замечает Пазолини, который не может быть насильственным и жестоким, как это происходит при любом овладении. С помощью написания книги совершается не только этот акт. Поиск "смысла реальности" ради овладения ею не может проходить без насилия и жестокости. Это еще и саморазрушение. "Я хотел, — прямо говорит Пазолини, — *еще и* освободиться от себя самого, то есть умереть". Прожить собственное сотворение до конца жизни — так, как умирают при родах. Но сравнение с родами не вполне подходит; следом предлагается второе, более походящее, сравнение: "так, как действительно умирают, извергая семя в чрево матери".

* * *

Лично я терпеть не могу, когда о Пазолини говорят, будто он был *неудобным*, словно речь идет о диване, или *пророческим*, как будто мы говорим о балаганном зазывале. Кстати, интеллектуальная слава, которую приносят так называемые пророчества, всегда была весьма сомнительной, если не дурной. Ровно в пятьдесят лет, приступив к работе над "Нефтью" весной-летом 1972-го, Пазолини "меньше чем за час" набрасывает ее схематичный сюжет. Автору есть чем заняться, кроме того чтобы всматриваться в смутное будущее. Мы же читаем, по меньшей мере, хронику *инициации*. Аллюзии на методы и обряды посвящения в "Нефти" настолько частые и точные (даже в плане употребляемой лексики), что не оставляют места для сомнений. Понимаемая как способ познания реальности, инициация не имеет ничего общего с обычными рациональными методами. Это скачок вперед, травматический разрыв непрерывности. Он влечет за собой радикальную и необратимую метаморфозу и на своей высшей стадии стремится скорее к видению, чем к познанию, переводимому в абстрактные термины, такие, как политическая, литературная или философская идеология. В кульминационный момент видения уже невозможно отличить того, кто познает, от того, что познано, внутреннее от внешнего, желание от его объекта. В наивысшей, экстатической вспышке сознания становится наконец ясно, что за бесконечным числом историй, которые можно пересказать, всегда скрыта *одна-единственная история*. Эта бесконечность оказывается иллюзией, чем-то, от чего можно пробудиться. Но в тот самый момент, когда созерцается та самая подлинная история, посвященному уготована смерть. *Пробуждение и смерть суть одно и то же.* Мужчина, брызнувший семенем в "материнское чрево", как его называет П. П. П., не вернется назад. Тот же Эдипов образ материнского чрева окрашен предпосылкой, ведущей к последующему образу, наделенному еще большим смыслом. Одной из сквозных тем "Нефти" является тема земли. Не она ли и есть то самое "материнское чрево" всего сущего? Но в "Нефти" это не расхожая метафора. Автор взывает к особому виду земли: скудной, глинистой, обезображенной всевозможными отходами; земли, сквозь которую пробивается редкая, чахлая трава. Это луговая земля римских окраин, окаймленных новостройками и ветхими предместьями. Мать-земля и ничейная земля. Анонимность этих частиц реальности делает их абсолютно одинаковыми и взаимозаменяемыми. Они вибрируют в унисон, как сгустки отрицательной энергии, защищенные собственной никчемностью. Хотя в жизни самого П. П. П. *од-*

но из таких мест сыграло роль "последнего пристанища" и места преступления. Это "безликий вересковый пустырь в пригороде, заваленный мерзким мусором", как называет его Джанфранко Контини в своем незабываемом "Памяти Пьера Паоло Пазолини".

Я проработал в Фонде всего несколько недель, когда Лаура организовала некое публичное паломничество на гидродром в Остию. Она привлекла к этому людей из мэрии, писателей, журналистов, каких-то старых друзей П. П. П. За Чокнутой вообще нужно признать ярко выраженный талант организатора. Она любила телефон и списки людей для обзвона. В зависимости от того, кто был на другом конце провода, она мило беседовала, угождала, срывалась на страшные угрозы и достославные многоэтажные оскорбления. Затем она швыряла трубку, что-то бухтела себе под нос, тут же вылавливала из списка очередное имя и набирала следующий номер. Занятую линию она воспринимала как личное оскорбление, которое следовало безотлагательно искупить путем уведомления о срочном звонке. Если мир бессовестным образом отказывался вспоминать о П. П. П., то уж она позаботится с телефонной книгой в руках о том, чтобы ткнуть им в его, мира, поганую рожу. Блиц на гидродром преследовал цель, если мне не изменяет память, громко заявить о полном забвении этого места. В те времена оно и впрямь было чем-то вроде свалки под открытым небом, пестревшей ржавым металлоломом, презервативами, полуистлевшими матрасами, шприцами, оставшимися после наркоманов, кучами битой плитки и другим строительным мусором. Посреди всего этого пышного и беспорядочного цвета возвышалась бесформенная масса того, что, по-видимому, было памятником. Вандализм и непогода, частые союзники в создании ярких примеров *нечаянной красоты*, а она все так же остается высочайшей из красот, превратили это произведение в абстрактном стиле, само по себе банальнейшее, в красноречивый символ бренности и отчаяния. Из серого потрескавшегося бетона торчали арматурные прутья, словно кости скелета, обглоданного стаей хищников. Никакой таблички или надписи, поясняющей происхождение и смысл экстравагантной руины. Сегодня эта ничейная земля, предоставленная самой себе и своим горьким воспоминаниям, является частью огороженной территории, находящейся в ведении Лиги защиты птиц. Автор "Птиц больших и малых", возможно, оценил бы это забавное совпадение. Памятник восстановили; появились дорожки и скамейки. На мраморной табличке выбиты знаменитые начальные строчки из стихотворения "Плач экскаватора". *Имеет смысл только то, когда сейчас ты любишь, и сейчас ты знаешь* и так далее, и так да-

лее [/ *а не когда уже любил и знал*]. Можно было подобрать и что-нибудь пооригинальней, но не стоило впадать в снобизм. В общем, теперь на месте преступления восторжествовала преисполненная достоинства нелепица. Хотя, на мой взгляд, оздоровление территории унесло с собой вместе с мусором и убожеством (которые не всегда и не обязательно означают нечто сугубо отрицательное) неистребимый, но бесценный дух подлинности, витавший над этим местом заодно с миазмами невыносимого смятения чувств. Можно ли представить себе настолько дальновидное, настолько *философское* государство, у которого хватило бы смелости почтить память такого поэта, такого настоящего и бесстрашного человека, как П. П. П., незаконной свалкой? Народ, способный воспринять поучительный пример, тонко навеянный подобным памятником, возможно, и не нуждался бы уже ни в каком государстве. Не стану вдаваться в дальнейшие рассуждения, которые могут показаться праздными, и вернусь по стопам моей памяти к небольшому сборищу (человек сорок), рекрутированному Лаурой на границе сквера посреди площади Кавура и ожидавшему отъезда на гидродром. В голове каравана машин стояла муниципальная легковушка с мигалкой. На ней ехал тогдашний руководитель департамента мэрии по культуре Джанни Борнья. Он уже многие годы добивался повторного и беспристрастного изучения всех обстоятельств преступления, возобновления официального расследования и судебного рассмотрения дела. Именно к этой машине и направилась Лаура. Со всегдашней натужной театральностью она разместила свои телеса на заднем сидении и предписала мне сопровождать ее ("Поедешь со мной, потаскушка, будешь поддерживать *беседу*, это твой конек"). Шофер из мэрии удостоверился, что остальные машины встали за ним гуськом, и мы двинулись на Остию. Как раз тогда вышел фильм Нанни Моретти "Дорогой дневник". В этом фильме Нанни Моретти совершает такое же путешествие на веспе из Рима к гидродрому. Тот эпизод по праву стал знаменитым — получилось этакое самораскрепощающее духовное упражнение. После того как Лаура горлопанила все утро, раздавая указания, она погрузилась в непроницаемо-черепашье молчание, нарушаемое лишь спорадическим фырканьем. Мы двигались в потоке машин на юг. Едва миновав пирамиду Гая Цестия, облицованную белоснежным мрамором, покрывшимся налетом вредных выбросов, мы проехали мимо ресторана "Biondo Tevere" — "Белокурый Тибр". В день убийства Пазолини заехал сюда угостить ужином (согласно судебным актам: спагетти "алио олио" — с оливковым маслом и чесноком, куриная грудка) тогда еще несовершеннолетнего Пино Пелози по прозвищу "Лягушонок" ве-

чером первого ноября 1975-го. П. П. П. поужинал раньше в другом ресторане ("Поммидоро" в Сан-Лоренцо) и сейчас выпил пива. Он смотрел, как юноша ест, расспрашивал его о жизни, планах, мыслях. Владельцы заведения хорошо знали Пазолини и уважительно называли его профессором. Были ли они одни, юноша и поэт, или кто-то (сидевший в машине с выключенным мотором? оседлав мотоцикл?) ждал, когда они выйдут, после того, как следовал за ними от скверików на площади Чинквеченто, где П. П. П. посадил Пино в машину? Из всех неразгаданных загадок той ночи именно эта самая сложная; возможно, она и является ключом ко всему остальному. Не заманили ли П. П. П. в ловушку, тщательно расставлявшуюся в течение нескольких недель? В этом случае, ничто не сыграло бы роль наживки лучше, чем оригинальные бобины последнего фильма "Сало́, или 120 дней Содома", украденные незадолго до этого. За какую нить запутанного клубка той ночи ни потяни, все равно приходишь к выводу, что Пелози не мог быть единственным "автором" преступления и предшествовавших ему козней. И все же именно такова истина согласно приговору суда. В тот уже далекий мартовский полдень 1994 года официальная версия убийства П. П. П., несмотря на все ее вздорное игнорирование достоверных сведений, чувствовала себя спокойно и невозмутимо, как тиран в своем замке. Сила официальной версии *никогда* не строится на том, что в нее кто-то верит. Если бы мы хотели рассказать о пресловутом *итальянском характере*, наверное, у нас не было бы лучших оснований, чем эти условные истины, не требующие ни малейшего внутреннего соответствия. Можно даже подумать, что они тем более действенны, чем более нелогичны и едва ли не умышленно несуразны; они выпячивают напоказ не столько свое смехотворное содержание, сколько ярую нарочитость, на которой основаны. В действительности никто никогда всерьез не думал, что Пелози один забил Пазолини ногами и палкой, а затем давил на его же серой "альфе gt" до тех пор, пока сердце и грудная клетка П. П. П., как показало вскрытие, буквально не *взорвались*. Это какая-то бессмысленная клоунада. Официальная версия, и на это следует сделать упор, нужна для чего угодно, но не для того, чтобы в нее верили. Скажем начистоту: мы далеки от того, чтобы поколебать ее, однако пробелы и явные противоречия официальной версии лишь на руку ее угрожающему престижу — они составляют, так сказать, ее королевскую диадему. Власть, намеренная и впрямь вызывать смирение, должна афишировать свою нелогичность, потому что она уходит корнями в Невидимое, Спорное, Неопределенное. Все, что упрямая воля меньшинства выставляет на свет божий, включая возможную

истину, сведено к рангу предположений. А предположения, как известно, являются одним из самых скоропортящихся продуктов человеческого разума: они портятся даже в голове тех, кто их выдвигает, громоздятся там и противоречат самим себе. Даже когда они могут гордиться строгостью, свойственной математическим выкладкам, ничто не уберегает их от неудержимой энтропии. Возвращаясь к метафоре о тиране, добавим, что предположения — это толпа, по которой удобно стрелять. Хотя может случиться и так, что тиран, укрывшийся в своем замке, умрет своей смертью. Долгое время это будет оставаться незамеченным, и страх по-прежнему будет править, словно ничего не произошло. Но затем, хочешь не хочешь, путы ослабнут сами собой. Станет совсем не опасно говорить то, за что в свое время можно было поплатиться жизнью. Но если нет никакой опасности, часто нет и никакого смысла говорить. Ровно тридцать лет спустя после той ночи на гидродроме Пино Пелози, единственный осужденный за убийство, заявил по телевидению, что с П. П. П. расправились два человека, говоривших с сильным сицилийским акцентом. Что до него, то он был в стороне от потасовки. В сущности, эта версия событий кажется мне если не полностью достоверной, то куда более достоверной, чем все предыдущие версии, по одной вполне определенной причине. В 2005-м те, кто в течение тридцати лет препятствовали низвержению с трона официальной версии (при всей ее очевидной абсурдности и недобросовестности), либо умерли, либо если и живы, то впали в маразм и не в состоянии дальше наносить вред. Они не могут больше угрожать жизни Пелози и его близких. Как всякий уголовник, Лягушонок Пелози привык врать; именно поэтому он прекрасно знает, когда врать больше нет нужды.

Вернемся в день нашей поездки на гидродром. В те времена тот, кто знал, еще молчал и, надо полагать, имел весомые основания молчать. Караван машин поравнялся с заборчиком вдоль дороги недалеко от моря. Чтобы попасть на огороженный участок, нужно было перешагнуть через деревянную калитку, как на американском ранчо. То ли ключ забыли, то ли замок заржавел. С бóльшим или меньшим проворством все изощрялись в этом нежданном гимнастическом упражнении. Лаура протиснулась между двух калиточных реек, которые фатально взяли ее в тиски. Она заныла, оказавшись наполовину внутри, наполовину снаружи, словно экспрессионистическая версия объевшегося медом Винни-Пуха, когда тот застрял в кроличьей норе. Помню, Бернардо Бертолуччи и фотограф из “Мессаджеро” проводили сложную операцию по спасению. Пережив небольшую драму, мы направились к памятнику, обходя мусор и кусты, зачахшие

от налета морской соли. Я говорил, что дело было в начале весны, в один из тех дней, когда свет меняется каждую минуту с удивительной и полной непредсказуемостью. Похожие на косяки огромных рыб, сиреневые облака быстро проносились по небу в сторону города, на север. Порывы ветра наполняли ноздри солоноватым привкусом совсем близкого моря. Высвобождаясь, солнце изливало свое слепящее золото на эту ничейную землю, голую и измученную. Это был героический свет, величаво прорывавшийся сквозь клочья облаков подобно духовной музыке. Он напоминал о конце времен, разрешении сомнений, высшем и непостижимом свойстве познания. В какой-то момент, потому ли что закат наступал еще рано или морской ветер утих, замедлив бег облаков, с наветренной стороны на всех легла мертвенно-бледная тень лилового холода. Небольшую группу людей охватила повальная дрожь. Речей и прочих церемоний не предполагалось. Фотографы уже доделали свою работу. Казалось, каждый из нас пришел сюда, не сговариваясь с остальными, один, после долгой ходьбы. Остановившись на небе темным кругом, словно утроба полная дождя, большая туча, нависшая над нами, не сулила ничего хорошего. И все же, при взгляде в направлении Фьюмичино или в сторону Рима, чудилось, будто весеннее небо без помех продолжает свою игру света. "Пойдемте отсюда, — возгласила, наконец, Чокнутая, распустив эту пеструю экспедицию. — Мы как будто стоим в тени покойника".

* * *

Фонд Пазолини — это одна из римских квартир. Независимо от своего предназначения, будь то однообразное течение жизни или столь же однообразный процесс работы ("Квартира под офис", гласят риэлтерские объявления), они создают неповторимую и неистребимую атмосферу подавленности и несчастья. Безысходный декор эпохи Умберто I. Тихий, но настойчивый призыв к самоубийству. С прихожей, в которой господствовал слоноподобный фотокопировальный аппарат, начинался длинный коридор. Через первую дверь налево, вечно открытую, вы попадали (если уж некуда было деться) в кабинет Чокнутой, окутанный вечным, почти затвердевшим сигаретным дымом. Чуть дальше, тоже с левой стороны, находился небольшой зал аудиовизуальных средств. Здесь хранились ценные копии фильмов Пазолини, сделанные непосредственно с негативов. Справа был туалет. В конце коридора большой читальный зал. На полках теснились пыльные папки. Довершала обстановку внушительная деревянная картотека с выдвижными ящичками. Словом, это место ничем не отличалось от тысяч подобных мест. Прибавим к этому расписание общедоступного посеще-

ния Фонда, стародавние чугунные батареи и тяжелые оконные рамы, открывающиеся наружу. Впрочем, с самых первых дней я осознал, что эта обыденная картина была лишь видимостью. В чем убеждались даже случайные посетители Фонда, хотя и не могли найти этому объяснений. Они сетовали на то, что чувствуют смутную тревогу, никак не могут сосредоточиться. И, как водится, винили в этом лишь самих себя. Им было невдомек, что снабженное всеми атрибутами реальности, это место на четвертом этаже массивного, насупленного здания в центре города, где располагались всевозможные страховые компании, адвокатские и нотариальные конторы и даже комиссариат полиции, подверглось невидимому, но радикальному процессу трансмутации. Достаточно было позвонить в дверной звонок и переступить через порог, чтобы оказаться в ином измерении, где законы внешнего мира были искажены, а действие их в итоге было приостановлено. Пространство и время уже не выполняли здесь свой долг, а если и выполняли, то с перебоями. Я хочу сказать, что помещение Фонда превратилось в процессе фагоцитоза, не пощадившего ни косяков, ни плитки, в *психическое пространство*, до которого разросся больной и несчастный рассудок Лауры. Его обитаемость, как нетрудно вообразить, повышалась в промежутках, когда Чокнутая, занятая в каком-нибудь фильме или ином деле, отдалялась от него. По комнатам Фонда мигом распространялась слабая отрада, являвшаяся не чем иным, как мимолетным облегчением. Улитка, если использовать самый удачный образ, который напрашивается сам собой, так сильно пропитала секрециями свою раковину, что даже в ее отсутствие безумие продолжало неудержимо выделяться. Существование в буквальном смысле этого слова *заразных* мест — не избитая готическая фантазия и не безобидный литературный прием. При внимательном подходе мы не упускаем случая отметить, насколько велика и губительна сила страдающего и буйного нрава, мчащего во весь опор за пределы основ реальности. Подобно тому, как убийцы обильно рассеивают свою ДНК на месте преступления, разум излучает активную энергию, и, возможно, в один прекрасный день судмедэксперты научатся выявлять ее, руководствуясь строгими и неоспоримыми протоколами. Я спрашивал себя, с помощью какого обряда очищения можно было бы нейтрализовать это осязаемое вулканическое воздействие, оказываемое Чокнутой? Иногда я воображал шаманов, знахарей в традиционных нарядах, головных уборах из перьев и с костяшками, продетыми в ноздри. Они обходят унылые комнаты Фонда, используя традиционные средства: произносят заклинания и молитвы, курят фимиам, чертят на стенах магические знаки. Впрочем, отлучки

Чокнутой были всегда недолгими. И вот она уже здесь, еще страшнее, чем когда ты видел ее в последний раз. В считаные минуты градус дискомфорта доходит до привычного показателя. Именно эти мгновения были самыми неприятными, ведь все прошло не так, как должно было пройти, ни одно из распоряжений не было выполнено, как полагается, и, как всегда, ее *предали* и нанесли *удар ножом в спину*. Пока Кошки не было, Мыши танцевали *кадриль* и *фокстрот*. Перепадало и мне: ленивая, лицемерная, угодливая потаскушка. Я уже упоминал, что в любой день волен был принять решение не возвращаться больше в эту клетку, состоящую из того же вещества, из которого состояла сама Чокнутая. Я прекрасно понимал, что понапрасну трачу время, что издание интервью Пазолини под моей редакцией никогда не выйдет в свет, что мне будет крайне трудно воспользоваться для моих исследований материалами, хранящимися в Фонде. И все же с постоянством, которого раньше за собой не замечал, я приходил туда каждое утро, чтобы заново получить урок собственной никчемности. Чем больше отвращения вызывала у меня Лаура, тем нужнее становились для меня встречи с ней, хоть я и рисковал стать жертвой всякого рода репрессий. Вскоре к присутственным часам начало добавляться непредсказуемое число сверхурочных. В обеденный перерыв я охотно сопровождал ее в какой-нибудь близлежащий ресторан. Была среди них одна харчевня в начале виа Крещенцо, где подавали панированные анчоусы, которые она обожала. Лаура могла пожирать их целыми блюдами со звериной ненасытностью, переходящей в лихорадочную страсть. Из всех расстройств поведения, вызванных неврастенией, расстройства, связанные с едой, самые впечатляющие, поскольку они опираются, деформируя ее, на естественную потребность, заявляющую о себе постоянно. Я даже отдаленно не предполагал, что человека можно пригласить на обед, чтобы и дальше его оскорблять, наслаждаясь при этом вкусной едой. Единственное положительное качество, которое Лаура приписывала мне, было умение выполнять, за неимением лучшего, роль *компаньонки*. По ее мнению, эта роль идеально подходила моей подлой, мещанской сущности. Не зря, вечно напоминала она, я мечтаю о *литературной карьере* — эту форму существования П. П. П. презирал больше всего, а такого, как я, понятно, не удостоил бы и взглядом. Это как посмотреть, отвечал я с подковыркой, П. П. П. был тонкой натурой, он питал уважение ко многим писателям и восхищался ими. Полностью не осознавая этого, он придавал большое значение мнению равных себе. Как знать, а ну как он увлекся бы таким, как я... Тут из самых темных глубин непознаваемого нутра Чокнутой прорывался ехидный

сипловатый смешок (в людном месте, например, в ресторане, он мог вызвать немалое замешательство). *ТЫ, с твоей надушенной п...зденкой?! Да Пьер Паоло сблеванул бы на нее!!!* Многие люди, знавшие Лауру, выслушивали столь же окончательные, сколь и унизительные приговоры, озвученные, словно по наказу, от имени призрака П. П. П. Ты был бы ему отвратителен, он не счел бы тебя достойным писать о нем, ты не понял ровным счетом ничего из того, что он хотел сказать. В нескончаемой войне Чокнутой против рода человеческого то было, бесспорно, ее излюбленное оружие. Впрочем, этот вполне детский трюк несложно было бы нейтрализовать с помощью разумных доводов. Но, как известно, разум в таких случаях наделен весьма ограниченными полномочиями. Дело в том, что благодаря посредничеству, присвоенному себе Лаурой, устанавливалась нежелательная психологическая связь между П. П. П. и невинными, униженными представителями человечества, неспособного быть на его высоте. Эта мистификация могла произвести некоторое впечатление даже на самую искушенную публику. Ее отличала своего рода достоверность. Попробую сказать иначе. Я не думаю, что П. П. П. ставил себя по какой-то причине выше других людей. Не дам голову на отсечение, поскольку не был с ним знаком, но со временем я сформулировал о нем представление как о человеке застенчивом и серьезном, "знающем толк в смирении", по меткому определению Контини, что является еще более редким и ценным свойством, чем само смирение. А еще он был, кроме того что благоразумной, абсолютно цельной личностью, а значит, способной дойти до некоего предела, превратить всю свою жизнь в проявление истины. "Быть *настоящим*, просто *настоящим* — вот единственная стоящая вещь", — написал где-то Стендаль. Таким мог бы быть идеальный синтез жизни и характера П. П. П. К сожалению, очень трудно, даже невозможно говорить о красоте человеческой жизни лишь потому, что она была. Потому что это было уникальное и неповторимое событие, на которое следовало бы смотреть так же непредвзято, как на произведение искусства, чтобы насладиться им. Портрет Тициана, ноктюрн Шопена никогда не упрекнут нас в том, что мы не такие, как они. Жизнь и творчество П. П. П., наоборот, неизбежно вызывают извращенный эффект суда совести. Совершенно об этом не подозревая и вопреки себе, П. П. П. постепенно стал, в коллективной памяти и коллективном сознании, великим *порицателем*, чем-то вроде перста указующего. Тем, кто понуждает своих читателей задаваться вопросом об их жизни, их страхе перед жизнью, их порабощении. Из всех бесполезных занятий на этом свете, подобные суды совести, основанные на сопоставлении себя со

своим ближним, очевидно, самые бесполезные. Возвращаясь к Чокнутой, скажем, что она, вне всяких сомнений, наловчилась превращать эту ошибку в тонкий инструмент психологической пытки. Тонкий и действенный, о чем я могу свидетельствовать лично, еще и потому, что его можно было легко приспособить к разным ситуациям. Кто-то склонен винить себя в том, к чему другие совершенно равнодушны. Но ахиллесова пята есть почти у всех. Люди с такой жизненной силой, как у П. П. П., всегда вызывали у меня смешанное чувство восторга, неудобства и несообразности. Какие бы пламенные страсти его ни сжигали, Пазолини пылал, но никогда не останавливался. Он выстраивал грандиозное произведение с помощью самых разрозненных художественных средств — неважно, будь то поэтическая строка, широкоугольный объектив, кисть, обмакнутая в тушь; при этом он фотографировался и раздавал интервью. А потом наступала ночь, время, когда он поворачивался спиной ко всем, к целому городу и отправлялся в одиночку, старый, набивший руку охотник, на поиски наслаждения. Домой он возвращался совсем поздно, когда вокруг и впрямь не было ни души. Шаги гулко разносились по мостовой, светофоры мигали. Виа Эуфрате: здесь он жил вместе с матерью и кузиной, это в районе ЭУР, на крайней южной оконечности города, откуда начинается равнина, ведущая к морю. Какая-то шпора побуждала его, терзая равным образом и плоть, и дух, изводила, но и была золотой шпорой, благодатью, потому что делала всю его жизнь без остатка достойной жизни, меж тем как большинство его ближних прозябало в своей благоразумной отстраненности. Лаура при ее невероятной способности улавливать чужие слабости с самого начала почувствовала, что именно в этом и заключается моя проблема: держаться в стороне в твердой уверенности, что ты не живешь по-настоящему, не живешь по-настоящему до конца. “Тебя нет, потаскушка. Да и откуда тебе взяться? Ты же еще не родилась!!! Ты слишком ФАЛЬШИВАЯ. Ну что ты напишешь? *Что ты знаешь* о том, о чем собрался писать?” Не в бровь, а в глаз. Да, я долго работал над первой книгой, работал упорно, подыскивая нужную мелодику, нужный ритм каждой фразы. С двадцати до тридцати лет моей единственной заботой было научиться *хорошо писать*. Я не знал, как иначе определить эту потребность, такую исключительную, такую насущную. Однако в какой-то момент ты просыпаешься и спрашиваешь себя, *действительно* ли все упирается только в это. Ведь каждый из нас при известном упорстве может научиться подбирать нужные оттенки чернил для своего сочиненьица и возомнить себя писателем. Но в истинной чернильнице, куда макают перья великие писатели, кипят иные материи: кровь, сперма, испражнения и

прочие непотребные нечистоты; там кишат желания и стремления, темные и размытые воспоминания каждого слова, каждой условности. В нее, сколько бы я ни оттачивал кончик пера, мне не удавалось его умакнуть. Именно поэтому я был уверен, что Чокнутая, это невообразимое существо, эта воплощенная кара, обладала чем-то ценным, чему могла бы меня научить, чем-то, чего я уже не мог бы вечно не замечать или делать вид, будто не замечаю.

* * *

Если все мы члены единого тела, тогда нет ни мужчины, ни женщины, есть оба: это андрогинное или гермафродитское тело, содержащее оба пола.

Норман О. Браун *Тело любви*

Как и все поистине важные мысли, идея “Нефти” возникла неожиданно, весной-летом 1972-го. Ее навеяло случайное прочтение этого слова — “нефть” — в газетной статье. “Меньше чем за час” Пазолини набросал схему, выстроил сюжет. Вряд ли он был бы до конца верен своему плану, но главное было уже там, на одном листочке. “Кое-что из написанного” повествует об авантюрных событиях, произошедших в Италии в 60-е — начале 70-х. Однако всей вещи сразу задается тон некоего видения, галлюцинации, вещего сна. Так называемый реальный мир с самого начала выглядит преображенным метафизическим светом, наполненным чудесами и заветами. Вначале есть человек А. Его зовут Карло, Карло Валлетти. Образованный человек передовых взглядов, инженер, специалист по разведке месторождений нефти. Подобно другим представителям своего класса, он словно бесплотный. Его тело целиком поглотили ум и тщеславие. В определенный момент этот человек раздваивается: А порождает Б, как доктор Джекил породил мистера Хайда. Второй Карло становится комичной тенью первого, кротким, безвредным существом. Он вечно возбужден, вечно гоняется за каждой юбкой — от девушек до бабушек. Идеальное разделение функций. Оказывая “интимные услуги”, Карло-второй позволяет Карло-первому, инженеру-нефтянику, делать карьеру, вести примерный образ жизни и не бояться скандалов. Долгое время между обоими Карло царят мир и согласие. Пазолини очень нравилась такого рода фантазия. За несколько лет до этого он написал, что раздвоение, разложение одного человека на двоих — это “одно из величайших литературных изобретений”. Если задуматься, наверное, так оно и есть. Впрочем, когда Пазолини делает пер-

вый набросок "Нефти", раздвоение не исчерпывает всех возможностей героя. Одно чудо влечет за собой другое. *Двойник порождает гермафродита.* В черновом варианте романа, по замыслу Пазолини, Карло-второй становится женщиной незадолго до важной поездки на Ближний Восток первого, инженера Валлетти. Находясь в Риме один и "к тому же став женщиной", Карло-второй продолжит оказывать "интимные услуги" с прежним жаром, но на сей раз по отношению к мужчинам, поскольку у него сменился пол. В процессе написания "Нефти", Пазолини осознал, что по ходу сюжета оба его героя должны на время стать женщинами, а затем снова обернуться мужчинами. Ставка в игре с такими превращениями очень высока. В самых древних и потаенных пластах мифологической мысли, гермафродитизм — это знак, особое условие головокружительного *приумножения познания*, постижения мира, возможного благодаря краху старого самовосприятия, преобразованию, приобщению к высшему порядку истины[5]. Верный ключ к разгадке последней книги Пазолини кроется не в литературе и не в художественном вымысле. Книга "Кое-что из написанного" первоначально задумывалась как священная книга, весть, откровение. Сверхъестественные поступки ее аллегорических кукол отсылают читателей к происходящему действию, к творящейся истине. Именно этот образ подлинности Пазолини швыряет в лицо своим читателям, когда утверждает, что *проживает* зарождение "Нефти".

* * *

"Нефть" лежала передо мной в ожидании расшифровки. Природа таинственного объекта, неповторимая вибрация прощального послания отличали ее от любой другой книги, с которой я сталкивался. Но как в нее войти? Как подобрать ключ к ее шифру? Однажды Альфред Хичкок захотел придать особый драматический оттенок одному из предметов в кадре. Этим предметом был стакан с отравленным молоком. Предмет был слишком маленьким, слишком обыденным и сам по себе внимания не привлекал. Тогда Хичкока осенило, и он зажег в молоке лампочку. Наверное, дело было в белой обложке, но вышедшая в издательстве "Эйнауди" "Нефть", наводила меня на мысль о знаменитом стакане молока Хичкока. Так же как этот стакан напоминал множество других стаканов, "Нефть" во многих отношениях принадлежала к разряду вполне узнаваемых книг. Произведение позднего Новеченто, совершенный образчик неповторимого времени свободы и поисков во всех областях искусства. Все так, но было в нем и нечто большее. Свет, пульсирующий внутри этой книги, несет, если научиться его воспринимать, послание об одиночестве, нависшей угрозе, конечной стадии опыта. На

описание последних лет жизни Пазолини (начиная где-то с пятидесяти и дальше) истрачены реки чернил. Но все они выписывают одни и те же формулировки и являются лишь перепевами известных суждений, высказанных самим автором в "Корсарских записках" и "Лютеранских письмах". В целом критика Пазолини представляет собой одно из самых скучных творений человеческого духа. Все сводится в ней к жиденьким социологическим и психологическим формулам на все случаи жизни. В одном нельзя было не признать правоты Чокнутой. Когда "Нефть" была опубликована, в ней никто ничего не понял. Газетные статьи были крайне поверхностны. Рецензенты говорили о впечатляющих сценах гомосексуальной любви, даже не замечая, что главный герой уже превратился в женщину. Затем возобладало мнение, будто "Нефть" является зашифрованным романом, в котором П. П. П. якобы наступил на мозоль сильным мира сего. Но вовсе не по этим причинам и не в силу той или иной тематики "Нефть" — это единственное и незаменимое произведение. "Кое-что из написанного" — не совсем текст, понимаемый как объект, который рано или поздно должен отделиться от своего автора. Это скорее тень, след, температурный график, подвешенный к спинке больничной койки. В графике не было бы смысла без того, кто мечется под простынями. Сделанное Пазолини в "Нефти" теперь ближе к боди-арту, чем к литературе. Или даже к фотографии. Роясь в материалах Фонда, я случайно наткнулся на фотографии П. П. П., сделанные Дино Педриали в Сабаудии и Кие в октябре 1975-го, за две недели до смерти поэта. Тогда Пазолини было пятьдесят три, он был на тридцать лет старше Педриали. Поначалу они относились друг к другу с недоверием, но затем между ними установилось полное взаимопонимание, в чем легко убедиться, судя по отменному результату. Фотосессия Педриали похожа на рассказ, явственно поделенный на две части: первая в Сабаудии, вторая — в средневековой башне Кии, где П. П. П. устроил себе загородный дом. Эта вторая часть самая красивая и сильная. Ее кульминацией стала серия великолепных ню. Педриали утверждает — и нет никаких оснований сомневаться в этом, — что Пазолини просил его не публиковать фотографии в прессе, потому что собирался вставить их в книгу, которую именно тогда и писал, в качестве ее органичной части. Пазолини не успел увидеть эти фотографии, поскольку был уже мертв к тому моменту, когда Педриали закончил их проявку и печать. На этих излучающих свет изображениях, вне всякого сомнения, виден человек "из плоти и крови", пишущий "Нефть". Этот человек, казалось бы, дошел до крайней точки самореализации. Быть более самим собой уже невозможно. Педриали снимает Пазолини, когда тот си-

дит за большим столом из грубого дерева и правит от руки машинописный текст, а затем рисует, стоя на коленях и склонившись над большими листами. Педриали выходит из дома. Голый Пазолини находится в спальне. За ним словно подглядывают снаружи, сквозь оконное стекло, на котором отпечатаны отражения деревьев. Худой и мускулистый, с большим членом, свисающим между ног, поэт читает книгу, сидя на стуле возле кровати или лежа на белом стеганом одеяле. Кажется, у него нет возраста, или ему подходят одновременно все возрасты. Какое-то время он делает вид, будто не замечает, что на него смотрят. Потом эта игра ему надоедает, и он тоже начинает смотреть сквозь стекло, туда, где находимся мы. Теперь он встал, и с трудом различает что-то в ночной темноте. Я здесь, словно говорит он, я сейчас здесь. Это обоюдоострое лезвие, когда на тебя смотрят, и последняя возможность смотреть самому. Это все, что ему осталось. И нет большей опасности, чем опасность, которой подвергается тот, кто решает быть не кем иным, кроме как самим собой, состоящим "из плоти и крови", точно животное или некий бог, или приговоренный к смерти.

* * *

Всякая встреча, в том числе и в особенности, самая нелепая, в состоянии пробудить глубоко сидящего в нас философа-дилетанта, моралиста и доморощенного психолога. Взятая в качестве предмета исследования, Лаура Бетти требовала от меня не меньших умственных вложений, чем "Нефть". Но всегда ли Чокнутая была такой, исполненной этой невыразимой боли, этой слепой, космической вражды? Или в какое-то мгновение нечто вполне определенное (смерть П. П. П., осознание того, что она стареет, либо смутная, беспричинная депрессия, коренившаяся в ней с давних пор) нанесло ей неотразимый удар? Встав перед свершившимся фактом, я колебался между двумя положениями этой дилеммы. Все травмы, бесспорно, проявляются. Но и одной суммы страданий и неприятностей, выпадающих на нашу долю лишь потому, что мы живем, и вполне переносимых, если рассматривать их по отдельности, может оказаться достаточно, чтобы раздавить нас, будто крышу под тяжестью выпавшего снега. Подмечая с определенной долей внимания и сопереживания самые невероятные изменения в чьем-либо характере, мы рано или поздно вынуждены признать, что они соответствуют склонностям и особенностям, которые всегда были в нем, как звери, притаившиеся в темноте: они сжимаются всем телом и готовы к броску. Мне случалось опрашивать людей, знавших Лауру в молодости. На меня сыпались десятки анекдотов. Впрочем, героями особой пове-

ствовательной формы, которой является анекдот, вечно оказываются персонажи, а не живые люди, маски бесконечной людской комедии дель арте, нацепленные на фразы и поступки, возможно, и памятные, но чуждые глубинной, исконной сути характера. Большинство этих баек проистекало из бездонного колодца "Сладкой жизни" со всеми ее блестками, чудаковатыми типажами и затхловатым духом культурно-светской легенды. Все тот же избитый репертуар, слегка навевающий сон: виа Венето, бары на пьяцца дель Пополо, Чинечитта́. "Самка ягуара" — так в те "ревущие годы" окрестил Лауру один из модных журналов в противовес Орнелле Ванони, "Самке мангуста". Лаура переехала в Рим из Болоньи к концу 50-х, прямиком угодив в этот громадный котел и вскоре став его характерной составной частью. Она перекроила в Бетти (кажется, по совету Лукино Висконти) куда более прозаичную фамилию Тромбетти. Ее первый дом на виа дель Бабуино стал славным прибежищем знатных полуночников. Именно туда как-то вечером Гоффредо Паризе и затащил Пазолини, робкого, молчаливого на фоне циничной, болтливой, язвительной римской интеллектуальной тусовки, которая всегда вызывала в нем нечто среднее между отвращением и опасением. Во время их первой встречи П. П. П. не было еще и сорока. Однажды, когда она была особенно расположена к воспоминаниям, а я что-то спросил у нее по этому поводу, Лаура сказала, что сразу поняла: этот человек *отличается от всех остальных.* Эдакий бог, только худой, как щепка, и в очках, добавила она, посетивший мир козлов и озабоченный лишь тем, чтобы поскорее вырваться из него. Дом Самки ягуара на виа дель Бабуино и бывавший там люд вполне достоверно описаны в "Краткой жизни Пазолини" Нико Нальдини. Я пространно цитирую ее, не потому только, что это свидетельство из первых рук, а и потому, что отношение Нальдини к своей героине явно недоброжелательное. Из всех форм искусства нет формы более далекой от объективности и беспристрастности, чем портрет, неважно, описанный или изображенный. Такие чувства как ненависть, злоба или даже отвращение могут оказаться, если их понапрасну не подавлять, еще более изощренными способами познания, чем любовь или восхищение. Итак, Нальдини рассказывает, что Лаура "пожертвовала благополучием ради карьеры актрисы-певицы в Риме. Утонченной певицы, певшей под музыку, сочиненную для нее известными композиторами и на слова известных литераторов. Вот только голоса у нее не было, да и актрисой она была посредственной. Великую актрису она открыла в себе благодаря своей творческой фантазии и порывистому, склочному характеру. Ее первый рим-

ский дом на виа дель Бабуино был весьма зрелищным местом. Возлежа на большой кровати, облаченная в ниспадающие разноцветные платья, скрывавшие полноту, словами и жестами она заправляла этикетом двора собственного изобретения, где все было дозволено и все осмеяно. Вход в квартиру на виа дель Бабуино был свободный. Квартира была украшена страусиными и павлиньими перьями, старинными шляпами, купленными в антикварных лавках и на блошиных рынках, гирляндами жемчуга. Она служила прообразом будущего дизайна интерьеров. Вплоть до изножья кровати дом был открыт для всех: и верениц друзей, и проституток, сопровождавших Франко Росселлини; в отсутствие Лауры они занимали прославленную кровать, оставляя по себе следы своего пребывания. Как-то раз горничная сказала ей: 'Я нашла в постели мужские дела'. В доме можно было наткнуться на полуголую герцогиню-лесбиянку, при этом вам рекомендовали не путать ее с матросом. Тут бывал и Марлон Брандо. Он с удовольствием утопал в подушках, наваленных одна на другую, словно гипотетическое восхождение на шелковый Тибет". Что до способностей Самки ягуара, суждения Нальдини кажутся мне излишне строгими. Быть может, голос не так часто приходил Лауре на выручку, но за ней следует признать собственный, немедленно узнаваемый стиль. Это само по себе является незаурядным даром, который не реже встретишь среди певцов, чем среди писателей или художников. Впрочем, талант — самый умелый фокусник, а самый ловкий его фокус построен как раз на том, что свои проигрышные стороны он превращает в выигрышные. От Арбазино до Флайяно, от Кальвино до того же П. П. П. все или почти все известные писатели своего времени сочиняли тексты для песен в исполнении Самки ягуара. Из этого получилась легендарная постановка под названием "Холостой ход". В 1962 году ее французская версия прошла в Париже. Среди зрителей находился некий господин лет шестидесяти, который бурно выражал свой восторг. Не узнав его, Лаура решила, что это какой-то наглец. В действительности это был Андре Бретон, живший неподалеку от рю Фонтэн и "Комеди де Пари", того самого театра, где давали представление. Автор "Нади" чутко улавливал всякую форму психологического схода с рельсов и не мог не отозваться на призыв Самки ягуара. С воодушевлением истинного ценителя, который только что пополнил свою коллекцию редким и ценным экземпляром, он позволил Лауре выудить из себя короткую похвалу, вызванную самым неподдельным восхищением. "Если вы еще не видели бурю в стакане воды (не в переносном, а в физическом смысле термина), то чего вы ждете? Чего вы жде-

те, идите и аплодируйте Лауре Бетти в ее 'Холостом ходе', сознательно названном так с точностью до наоборот". Бретон не сомневается: когда Рембо говорил о "веселом яде повилики", он подразумевал нечто подобное. "Если каждая ее песня чудесным образом обволакивает ее, так это потому, что составляет с ней единое целое, потому что песня выкована из того же огня, который горит в ней. Она неразделимо и вдохновительница, и исполнительница его. Авторы слов выводят свои строки на вспышке ее глаз, на черной розе, головокружительно скользящей по ее колену".

* * *

Бретон был абсолютно прав: в случае с Лаурой буря в стакане воды не была безобидным оборотом речи, это было вполне конкретное "физическое" явление, за которым можно было наблюдать. Если сравнить нас со стаканами, то всем нам предначертано более или менее удачно выдерживать свои бури. В некоторых предметах этого большого сервиза под названием человечество, волнообразное движение не знает передышек, в нем нет чередования покоя и волнения. Иными словами, есть люди, которые всю жизнь находятся в состоянии непрерывного чрезвычайного положения, вечно пребывают в исключительных обстоятельствах[6]. Что это? Судьба? Продуманный выбор? Игра, которая под конец превращается в своего рода непреодолимое навязчивое влечение? Так или иначе, в характере, подверженном расстройству и находящемся в центре внимания, всегда есть нечто *деспотическое.* Особенно когда главные черты такого характера — вызов, провокация, постоянная драка. Вот что больше всего нравилось Чокнутой: посылать в задницу, выискивать по ходу разговора какую-нибудь гадость или оскорбление, которыми можно огорошить своего визави. Это был "говнистый" характер, как точно подметил Гоффредо Фофи, "невыносимый настолько, что пробуждал в самых кротких душах инстинкт убийцы". С годами ситуация могла только ухудшиться, но уже в эпоху дома на виа дель Бабуино, по единодушному свидетельству очевидцев, Ягуариха сделала агрессивность правилом своей жизни. Она следовала ему словно монашескому обету. Впрочем, от этого она ни разу не стала изгоем. Наоборот. В интеллектуально-художественной среде Рима, где Лаура обосновалась со своим острым языком и легким поведением, существовало строгое распределение ролей, как в кукольном театре. Вдобавок Лаура обладала невероятной и обезоруживающей способностью переходить на другой регистр. В определенных обстоятельствах Чокнутая предостав-

ляла свободу действий Добрячке — внимательной и невероятно предупредительной подруге, проявляющей заботу и подлинное участие, щедрой на совет. Резкая и совершенно непредсказуемая, эта метаморфоза могла продолжаться несколько часов, а то и целый день. Тут следовало быть начеку и не доверяться этому трюку, чтобы не попасть впросак. В любой момент новоявленная личность могла растаять, точно снег на солнце. Но не раньше того, как добивалась исполнения своих коварных замыслов. Потому что эта приятная, сочувствующая, отзывчивая личность существовала на самом деле, она была здесь, напротив тебя, хрупкая и безоружная, само великодушие. Значит, все-таки имелся какой-то способ (некий порядок слов, либо жестов, либо определенных обстоятельств) извлечь из темной, грозной, бурлящей материи, бывшей вечным характером Лауры, это непредсказуемое воплощение. Однако его поиски были обречены на провал. Благодушный вид был маской, надетой из прихоти в самый неожиданный момент. Она не выражала истинного склада ее ума и характера. Ты не успевал порадоваться, как уже получал новый удар, и тебе оставалось лишь признать, что тебя снова облапошили. По ходу этих импровизированных упражнений в доброте Чокнутая полностью срасталась с новой ролью. И если вы были рядом с ней в течение этих отрезков времени, то и впрямь наслаждались обществом умного, проницательного человека, способного выслушать собеседника, обладающего большим жизненным опытом и недурным вкусом. Испытать все это выпадало и на мою долю, причем гораздо чаще, чем можно было предположить, если помнить, с какой укоризной и ненавистью она относилась ко мне. Полчаса назад она могла испепелять тебя всей силой своих изуверских нападок, а сейчас, кутаясь в просторную накидку, просила, словно вы то и дело обмениваетесь изысканными комплиментами, проводить ее куда-нибудь. Почему бы и нет? Впервые я познакомился с Лаурой-добрячкой в старинном магазине париков рядом с театром “Аргентина”. Ей понадобилась пара волнистых русых грив для фильма, который она собиралась снимать. Не хватало последних штрихов, и хозяйка ателье, знавшая Лауру с незапамятных времен, провела нас в небольшую комнату ожидания. Расположившись на длинных полках, десятки пластмассовых голов с едва намеченными чертами лица на длиннющих шеях являли собой выставку париков всевозможных форм и цветов. Они напоминали причудливый этюд Де Кирико, внушавший еще больше тревоги из-за больших зеркал, которые множили до бесконечности наших безмолвных и строгих соседок. Лаура

держала в руках принесенную ей чашечку кофе, превратив ее в пепельницу, вскоре уже переполненную. Разговор зашел о некоторых из ее старых пассий: Клаудио Вилле (у которого "был и вправду огромный"); Томасе Милиане (которого она назло увела у Дзеффирелли; может, самый красивый мужчина в ее жизни); очень богатом землевладельце, который ради женитьбы на ней сделал бы ее собственницей "по меньшей мере двух третей всего просекко, потребляемого в Италии". Порой мы думаем, что листаем на досуге безобидный альбом воспоминаний, на самом же деле крайне неосмотрительно вертим в руках ящик Пандоры. Мрачная меланхолия сделала голос Лауры вначале резким, затем прерывистым и под конец томным до плача. Но не внезапный приступ ностальгии по Клаудио Вилле или по королю просекко из Падуи так сильно ее потряс. И даже не простое сожаление о лучших своих годах, давно уже ушедших навсегда. Как нога неожиданно увязает в зыбкой почве, так и разум, считая, что легкие угрызения совести и посильные страдания не представляют для него никакой опасности, может впасть, неизвестно как и почему, в Настоящее Отчаяние, туда, где жизнь раскрывается перед ним такой, какая она есть, без прикрас и экивоков — гигантским обманом, банком, который в итоге выигрывает всегда, оставляя тебя без единого гроша. Именно там, на дне этого колодца, металась Лаура на моих глазах, окончательно потеряв все нити разговора. Подобно архаичным Матерям, средиземноморским богиням-хранительницам судьбы и смерти, пластмассовые головы с нахлобученными париками, казалось, кивали со своих полок в знак согласия. Уперев локоть в ручку небольшого кресла, в котором она утопала, с трудом в него втиснувшись, Лаура протянула мне руку. Я сидел рядом с ней. Моей первой реакцией была, естественно, мысль о том, что меня хотят ударить. Я ошибался. Мне бы никогда не догадаться об истинных ее намерениях — приласкать меня, как кошку. Я был не против столь необычной формы контакта, хотя и не мог представить себе вызвавшую ее причину. Так прошло несколько минут. Чокнутая в горестном полузабытье, и я, подвластный ее воле. Если бы я только мог, я был готов на все, хоть замурлыкать, лишь бы угодить ей. "А ты не так уж и неправ, потаскушка, что вечно *стоишь на своем* — чуть слышно проговорила она наконец, шмыгнув носом и посмотрев на меня, словно видит впервые. — Потому что в какой-то момент жизнь... сматывает удочки... *со всем уловом*... понимаешь? Хотя куда тебе, что ты можешь об этом знать? Ты просто замираешь в этой позе: одну руку вытянул вперед, другую убрал назад... если еще стыд остался..." Как тут

не признать ее правоту? Глядя на Лауру, я не находил деликатных выражений и слов утешения. Передо мной была драная, побитая Самка ягуара, душимая собственной полнотой, преданная и разочарованная, без малейшей надежды на то, чтоб оживить концовку своей партии. Что ей оставалось, помимо еды и сигарет? Неужели это и был знаменитый "Бульвар Сансет"? Картинка выходила излишне слащавой. Уместнее было бы говорить о крахе, опустошении, напоминающем скорее стихийное бедствие, чем процесс, быть может, болезненный, но объяснимый рациональным образом. Худшее в этом катастрофическом исходе было еще впереди. Я чувствовал, что рано или поздно речь зайдет о самом наболевшем. Внезапно я сообразил, что призрак П. П. П. все это время был там, с нами: он дожидался, когда парики окончательно подправят. Казалось, я его вижу. Он сидит в другом конце комнатушки или затаился в одном из бесчисленных отражений настенных зеркал. На нем очки в массивной оправе, облегающая кожаная куртка, руки скрестились вокруг колена. Словно предаваясь вместе со мной иллюзии, Лаура смотрела в ту же сторону. "Пьер Паоло... Когда мы познакомились, он уже был не мальчиком... Но был еще таким *застенчивым*... Прямая противоположность мне. Поэтому нам было так весело. Я кричала, вела себя вызывающе. В компании из него и слова не вытянешь... Но он так *выглядел*... Нет, таких, как он, больше не было. Там, где был он, теперь пустота, и эта пустота *воет*, не переставая... Знаешь, под конец — сейчас легко говорить, но это именно так, — под конец я чувствовала что-то не то. Он никого не подпускал к себе. В "Сало́" он не взял меня и Нинетто. Правда, я снималась в другом фильме, но не в этом дело. Он говорил, что хочет меня защитить. Фашисты, секретные службы. Однажды все всплывет. Когда все умрут. Ты обо всем прочтешь в газетах и книгах. Но и в этом случае... обо всем не напишешь. Под конец он был... и не был: в одно и то же время, в том же месте... он был здесь и в другом месте. Находиться рядом с ним было тяжело, потому что рано или поздно начинало казаться, что *тебя нет*". В конце концов, она выложила всю горькую правду. Неоспоримое доказательство того, что Лаура действительно любила П. П. П. на пределе собственных возможностей любви, ничего или почти ничего не получая взамен, крылось именно в этом ощущении, ясном и четком, как медицинское заключение, что *тебя нет*. Наверное, из всех страданий, на которые обрекает нас жизнь, нет страдания более тяжкого, чем это — любить кого-то больше самих себя и упиваться до какого-то предела тем, что любимый человек существует, но в то же время пони-

мать, что, как раз когда он здесь, с нами, в это же время, в действительности, он принадлежит только своей судьбе, и, пока мы уверены, что прижимаем его к себе, она уже уносит его далеко-далеко. Потому что его жизнь, как бы мы ни старались, — это не наша жизнь и не будет ею никогда.

* * *

Как ни крути, а жизнь без любви фатальным образом превращается в нечто засохшее и пыльное, опустошенное и ничтожное, о чем не стоит и говорить. Представим себе грязные трусы, оставленные под кроватью заброшенного дома, — вот вполне убедительный образ жизни без любви. Для сравнения, каждое разбитое сердце — счастливое сердце, пережившее определенные чувства. Если сердце разбилось, значит, оно жило; если жило, значит, по-своему радовалось. А то, что разбилось, так это удел всякой вещи. Следовательно, если с полной очевидностью Чокнутая испытывала к своему П. П. П. то, что во всех отношениях следует назвать несчастной любовью, поскольку несчастна каждая неразделенная любовь, так же неопровержимо и то, что это злосчастье, о котором непосредственно заинтересованное лицо даже и не подозревало, а если и подозревало, то его это совершенно не заботило, явилось, по сути дела, большим везением и новым источником сил. Расхожий смысл выражения "повезло в любви" абсолютно не верен, потому что относится к результату, которого в действительности нет. Убей мы или съешь (иногда буквальным образом) любимого человека по какому-то необъяснимому поводу, он никогда не будет нашим. Он может отдать нам всю душу, или, если хотите, подставить задницу, или и то и другое (давая понять, что, в крайнем случае, речь идет об одном и том же), но в этом человеке, быть может, по той самой причине, что мы его любим, всегда будет нечто ускользающее от нас, как вечно ускользающий кусок мяса, который не может схватить собака из басни, потому что он отражается в речной глади. Словом, вся эта безответная любовь, будь она неладна, есть тавтология, поскольку всякая любовь, будучи не в силах добиться своей цели даже ценой пыток и убийства, безответна. Мы можем разве что пожелать себе встретить (даже не заслуживая этого) такого человека, который был бы для нас не *любовной собственностью*, тем более что мы все равно не сможем ею распорядиться, а *любовным похождением*. Лучшим другом Пиноккио на поверку оказывается Фитилек, а самым желанным уделом — посещение какой-нибудь Страны развлечений, куда самостоятельно, при всем нашем идиотизме, мы бы никогда не добрались. И проснуться однажды утром с ослиными ушами — еще не самое страшное из зол. Самое страшное из зол — вечно

тащиться по этой поганой дороге, полагая, что выполняешь свой долг. Как обольстительный, неотразимый Фитилек, П. П. П. перенес Лауру, эту надменную и крикливую Самку ягуара с пьяцца дель Пополо, эту певицу для утонченной публики, эту болонскую дамочку легчайшего поведения, в иной мир, откуда она больше не сможет вернуться целиком и полностью. Стоит ли говорить, что она благоразумно не стала этому противиться. Этот иной мир, эта Страна развлечений, в которые она перенеслась, претерпев постепенные и глубокие изменения, обладают тем обворожительным свойством, что не являются ни до конца настоящими, ни до конца вымышленными. Такой промежуточный мир подчиняется законам, которые действуют только внутри него. Все уже, наверное, догадались: я говорю о кино. Пазолини неоднократно объяснял причины воздействия на него колдовских чар этого выразительного средства, которым он овладел довольно поздно, на пороге зрелого возраста. Не отличаясь этим от других искусств, кино — это код, скажем еще и язык, а значит, инструмент, ремесло, своеволие. Согласные и гласные этого языка возникают напрямую, без посредников, из лона Реальности. Это пространство, освещение, тела людей и животных, пыль, пот. Какими бы ни были замыслы режиссера, его эстетические или политические убеждения, его постыдные желания и стыдливые надежды — именно в этом его предел и в этом же его неслыханная свобода. С другой стороны, такая передозировка Реальности не обязательно вызывает паралич и бездеятельность. Как поэт овладевает родным языком столь радикальным образом, что убеждает всех (и убеждается сам), будто изобрел его, а не унаследовал и усвоил, будто он первым говорит на нем, так и режиссер манипулирует алфавитом и синтаксисом мира, роется в нем, разбирает его. Его авторитарность проявляется не только тогда, когда вмешательство очевидно и продолжительно, но и в тех более каверзных случаях, когда он заявляет, что, мол, пусть все идет само собой, отказывается от любой формы контроля, делая вид, что он сторонний наблюдатель и очутился здесь невзначай[7]. Нельзя, скажем, работать с артистом, не прибегая к властной воле с той или иной примесью агрессивности — в зависимости от конкретного случая. В случае с П. П. П. его манеру работы, по-моему, наиболее точно передает образ гончара, обрабатывающего глиняные изделия на гончарном круге. Достаточно легкого касания, чтобы придать изделию совершенно иную форму. Следует признать, что на протяжении своей режиссерской карьеры Пазолини сталкивался с куда менее податливым материалом, чем Лаура. Несмотря на взбалмошный характер, бунтарский дух и частые сцены ревности, Лаура постоянно пребывала в состоянии веч-

ного обожания Пазолини и психологической зависимости от него. Энергии Пазолини хватало на то, чтобы извлечь из собственной оправы такие чистейшие изумруды, как Орсон Уэллс, Тото́, Мария Каллас, высветив их фигуры с такой стороны, о которой никто и не подозревал. По сравнению с ними бедная Лаура была чистым листом. Она сама признавалась Барту Дэвиду Шварцу, автору обширной биографии П. П. П., что хотела остаться рядом с ним "навсегда", не думая о том, что получит взамен, "пусть даже ей придется стать его собачонкой или кошкой". Такая преданность принесет ей в жизни невыносимые страдания, но даст прекрасные результаты в кино. Достаточно окинуть беглым взглядом галерею ее незабываемых образов: вот Лаура в "Овечьем сыре" в роли капризной дивы с голодной собачкой. Вооружившись фотоаппаратом, в "Виде на Землю с Луны", она играет роль английской туристки с усами на экскурсии в Колизее. А вот еще: блондинка кукла-Дездемона в "Что такое облака?" с сережками в форме вишенок и длиннющими накладными ресницами. И кумушка из Бата в "Кентерберийских рассказах", внушительная, как аллегорическая скульптура на портале романской церкви. Это еще не значит, что галерея эксцентричных и живописных образов соответствует чему-то действительно важному. Во всех перечисленных фильмах роль Лауры была второстепенной; актрису вполне можно было заменить кем-то еще. Ничего подобного не происходит с ее героиней Эмилией, служанкой из "Теоремы". Здесь П. П. П. впервые работал с Лаурой как режиссер. Он ставил перед собой сложнейшие художественные задачи и добился блестящих поэтических результатов.

"Теорема" снималась в окрестностях Милана, в Сант-Анджело Лодиджано, в марте 1968-го. Резкий и яркий свет нарождающейся и еще холодной паданской весны пронизывает многие сцены фильма. Через какие-то два месяца мир уже не будет прежним. Лауре недавно перевалило за сорок. Но ее героиня вне времени, в том смысле, что вбирает в себя, в каждый день своей безмолвной, смиренной жизни все ее возрасты. Я процитирую самого Пазолини. Той же весной 1968-го он опубликовал в издательстве "Гардзанти" "Теорему" в виде книги, в которой соединились стихи и проза. "Эмилия — девушка без возраста. Ей можно дать восемь, а можно и тридцать восемь. Это бедная крестьянка откуда-то с севера страны. Изгой белой расы". "Изгой белой расы" работает прислугой в зажиточной буржуазной семье крупного миланского промышленника. В аллегорическом сюжете "Теоремы" она играет решающую роль с самого первого дня, когда загадочный Гость вторгается в размеренную жизнь роскошной паданской виллы, окруженной великолеп-

ным парком. Так же как и ее хозяева, Эмилия подпадает под действие эротических чар Теренса Стампа. Она первой предается любви с ним, после того как он не дает ей покончить с собой. Затем неотразимый Гость неумолимо соблазняет все семейство без исключения. Однако в момент его отъезда (столь же неотложного, сколь необъяснимым был его приезд) участь Эмилии навсегда расходится с участью людей, которым она прислуживала. Врываясь в семью словно высшая и непреодолимая инкарнация вожделения, Гость разрушает ее целостность и оставляет после себя сплошные руины. Для Эмилии отъезд гостя тоже катастрофа, но совершенно в ином смысле. Между божественным (или дьявольским?) завоевателем и Эмилией, несчастным изгоем, "отверженкой мира" существует таинственное "сообщничество". Это делает бедную служанку подлинной героиней второй части фильма (и книги). В то время как ее хозяева, каждый из которых загнан в собственное одиночество, погружаются в отчаяние, напрасно оплакивая навсегда исчезнувшего Гостя, для Эмилии начинается новая жизнь, ведущая ее прямо к святости и чуду. С большим картонным чемоданом, в котором уместились все ее пожитки, она возвращается в крестьянский мир, откуда пришла. Эмилия живет под открытым небом во дворе большой фермы; она питается крапивой, исцеляет мальчика от гнойных прыщей, возносится в небо, раскрыв руки, точно мистическая Роза ветров Падании. В конце она велит похоронить себя на стройке, где скреперы вырыли глубокий котлован под фундамент нового здания. Ее слезы дают начало чудотворному источнику, исцеляющему раны. Какая светлая мысль, какое прозрение посетили П. П. П., когда он решил отдать роль Эмилии Лауре. Между актрисой и маской, которую ей предстояло надеть, не было ни малейшего сходства, никаких точек соприкосновения. Люмпенская покорность и святость были одинаково чужды неустрашимой эксгибиционистке, мастеру гротеска, уроженке Болоньи, выросшей в интеллигентной семье, где царил дух антифашизма, с рождения привыкшей к привилегированному положению. Кажется, все в этой жизни может измениться, включая недостатки и характер, кроме социального происхождения. Это тавро, как ни старайся, никто и никогда с тебя не сведет. Но если бы актрису и ее героиню Эмилию разделяла только социальная пропасть, то психологический эксперимент Пазолини был бы каким угодно, но не особым. Лаура с самого начала оказалась в невыгодном положении не только из-за своего происхождения. Любой актер может справиться с такой проблемой, сумев благодаря своему таланту превратить слабую сторону в сильную. Здесь мы сталкиваемся со случаем систематической, диаметральной противоположности. Помимо исклю-

чительных прав режиссера, Пазолини словно использовал и права алхимика, вызывающего в своей материи неслыханные изменения. В итоге с самого первого кадра мы становимся свидетелями невероятного магнетического явления того, как Лаура идет к своей противоположности, точно плывет против бурного течения, течения своего же личностного начала, не дающего ей ни секунды покоя. И это отчаянное усилие, обреченное на неизбежное поражение, есть наивысший художественный опыт, которого всякий художник должен бояться, но и — с не меньшей силой — желать себе.

* * *

Через три года после выхода "Теоремы" Пазолини поместил в журнале *Vogue* "Некролог некой Лауры Бетти", этакую мрачноватую хохму. Лаура, не замечая явной сдержанности этого документа, придавала ему большое значение и включила "Некролог" в качестве предисловия к достаточно бессвязному сборнику своих воспоминаний и рассказиков, появившемуся в 1979 году. П. П. П. вообразил, что его подруга умрет в 2001 году, спустя тридцать лет. Прогноз слегка занижен, но ненамного. С первых же строк сего малоудачного опуса автор проявляет определенную нетерпимость по отношению к предмету описания, как будто уже то, что он взялся за сочинение этих двух страниц, испортило ему настроение. Короче говоря, весь тон этой вещицы фальшивый. Как человек, который выглядит привлекательным и остроумным, а на самом деле хочет только одного — чтобы его оставили в покое. Несмотря на все это, речь все же идет о мыслях тонкого, проницательного П. П. П. И нельзя не ощутить дрожь, читая строки, от которых веет неумолимым диагнозом, метким эпиграфом: "Она состарилась и умерла, но я уверен, что в могиле она чувствует себя ребенком. Она, безусловно, гордится своей смертью, считая ее особенной смертью".

* * *

Жизнь в Фонде Пазолини, плавное течение времени, проведенного в наблюдении за его посетителями, сотрудниками, Чокнутой, — помимо всего прочего, это был свой мир, и, как всем мирам, ему была свойственна собственная иллюзия простора, бесконечности. Прохладная тень избирательного лимба классиков вообще оказывает на нас, если оказывает и когда в состоянии оказать, воздействие сугубо интеллектуального, книжного характера. В случае с П. П. П. все происходило и происходит до сих пор совершенно иначе. Я хочу сказать, что его публика более разнородная, чтобы не сказать двусмысленная, по сравнению с той, которая обычно достается писателям. Завидная си-

туация. И по сей день среди читателей П. П. П. беспорядочно намешаны серьезнейшие исследователи, нездоровые субъекты в поисках собственного предназначения, параноики со своими неразрешимыми загадками, художники, выискивающие метафоры-откровения, политики, изыскивающие чистоту, люди, которые сами не знают, что ищут. В таком предсказуемом и пристойном культурном мире, как мир официальных итальянских левых, способном разве что порождать скуку и желание сбежать из него, а то и покончить с собой, фигура П. П. П. выглядит, по существу, *двусмысленно*. И это неизбежно отзывалось в помещениях Фонда, где пересекались как серьезные люди с обдуманными проектами в голове, так и полные и при этом напыщенные бездельники. Драган и Люда, к примеру, относились ко второй категории. Они были из Сараева и успели закончить, не знаю какую, школу театральной режиссуры до начала войны и осады их города. Они были молоды, лет двадцати пяти. Он — высокий и плотный, с длинными смоляными волосами; она — щупленькая, с ярко-зелеными глазами и широкими скулами — ощущение силы и крепости, разлитых по ее телу, как масло. Оба носили тяжелые военные ботинки и кожаные куртки. Они жили в Венеции, потом в Милане и вот теперь перебрались в Рим, потому что Лаура в очередном необъяснимом порыве щедрости взяла их под свое крыло, подыскала жилье в квартире приятельницы, находившейся в Америке, и пыталась помочь им в продвижении проекта театральной постановки по "Сало́" и "Нефти". Вот почему я застал их однажды утром окопавшимися в читальне Фонда. Лаура отрывисто приказала мне помочь молодым людям в каком-то там изыскании. Через пять минут стало ясно, что в так называемом изыскании они далеко не продвинутся. Они неплохо знали английский, но итальянский их был элементарен, а главное — им все было до лампочки. Они находились здесь исключительно для того, чтобы сделать приятное Лауре. Еще в студенчестве, до войны, они проводили какие-то съемки в деревне, на ферме, где забивали гусей. Когда гусям отрезали головы и на месте головы оставался обрубок, из которого хлестала густая кровь, гуси продолжали вышагивать своей гусиной походкой, иногда проходя весь двор. Эти съемки должны были лечь в основу их спектакля по "Сало́". Название было "Гусиный шаг". Драган и Люда больше не появятся в Фонде, но в ту нашу первую встречу мы подружились. Я часто навещал их по вечерам в квартире, где они обосновались, в районе Трастевере. Некоторые пары занимают меня гораздо сильнее, чем их составляющие, взятые по отдельности. У этих двоих мне нравилось их чувственное неряшество, тайну которого знают только балканские народы. Мир, можно сказать, служил им пепельницей.

Они курили и выпивали до поздней ночи, дрыхли до позднего утра, транжирили время. У них дома постоянно были включены два телевизора: большой в гостиной и маленький на холодильнике в кухне. А по телевизору той зимой 1994-го то и дело мелькали кадры осады Сараева, перевалившей на третий год, — самой продолжительной осады города в современных войнах. Вокруг города виднелись темные очертания сербских пушек, на аллее снайперов торчали раскуроченные небоскребы, травянистые склоны невысоких холмов обжили кладбища; одиноко высилось здание "Ослободения", городской газеты, продолжавшей выходить буквально под бомбами. Спустя несколько дней к этому ужасающему видеоряду добавился вид выгоревшей дотла библиотеки на берегу реки. От нее остался хрупкий скелет, напоминавший клетку или истлевшую картонку для шляп, внутри которой рыскали исхудавшие и озябшие собаки. По всему миру, от Канады до Италии, от Аргентины до Германии были рассеяны боснийцы, родившиеся и выросшие в Сараеве. Каждый день они видели по телевидению, как неумолимо распадается их мир, их прошлое. Непостижимое, безумное зрелище, сон наяву психопата. Вот и Драган с Людой пребывали в состоянии потрясения, словно каждый выпуск новостей выбивал у них немного почвы из-под ног. В телевизоре мелькали картинки, а мы старались об этом не говорить. Лишь иногда я сознавал, какие чувствительные удары они получают. И все же что-то защищало их; они укрылись от внешнего мира в своем мирке, вырыли свою норку. С самого отрочества их *настоящая жизнь*, иначе ее и не назовешь, проходила в ином измерении, в каких-то полуподпольных заведениях, на квартирах у друзей и знакомых, в загородных домах. Они не могли не знать того, что мир вокруг них рушится. Но они до последнего почитывали свои андеграундные журналы, потягивали пиво, слушали свою музыку панк и хеви-метал. Тем не менее их стержнем были не пиво и не музыка. Стержнем было насилие, все ритуалы насилия, господство и подчинение, степени и правила того и другого. Они прошли определенные этапы посвящения и многому научились. И как истинные неофиты, приобщенные к некоему культу, они умели найти в любом городе мира, стоило им только захотеть, других таких же людей, как они. При взгляде со стороны, практика и теория садомазохизма могут показаться полной хренью, возможно, сами по себе они таковой и являются, но внутри этого дела возникало своего рода просветление. Людям удавалось добиться самого сложного — понять собственную природу. Обличенное в форму грубоватой игры, насилие все равно остается насилием, и понимать тут особо нечего. Оно составляет изначальный пласт живого существа и по этой причине связыва-

ется с сакральным, непреходящим, как оргазм, как мистический экстаз. П. П. П. прошел через те же медные трубы. "Сало́" и "Нефть" нельзя воспринимать всего лишь как его последние произведения. Это не столько произведения, сколько *органы.* Так, словно этому фильму и этой книге было мало того, что их просто снимут и напишут, как любые другие фильмы и книги; они точно *выросли* из него, как вырастают крылья или рога в сказках, где герои в кого-то превращаются. Это превращение было основано на насилии, на подчинении, на обладании; оно специально вызывало насильственную реакцию, как вызывают духов или взывают к сакральной силе. При всем своем неведении мои боснийские друзья и Чокнутая были куда ближе к этим последним истинам П. П. П., чем все исследователи и критики, вместе взятые со всеми их книгами и теориями. Временами Чокнутая приглашала нас троих к себе на ужин, в самый центр Рима. Она привыкла ужинать рано и, по обыкновению, готовила на целую роту. Иной раз хозяйка дома не изрекала ни слова. Какая странная, непредсказуемая компания: двое беженцев, Чокнутая и вечный балбес-практикант. Именно в эти минуты призрак П. П. П. казался мне еще реальнее и ощутимее, чем воздух, которым я дышал, чем городской шум, долетавший до квартиры Чокнутой в виде слабого отголоска, чем вкус еды. Будто магнит, пусть из мира иного, пусть из-под земли, П. П. П. продолжал притягивать к себе металлические опилки. Он соединял чужие и далекие судьбы.

* * *

Лет за десять до этого, а именно в 1985-м, когда я еще учился в университете, студенты Молодежной коммунистической федерации — так она называлась в прежние времена — предложили мне организовать вместе с ними мероприятие, посвященное Пазолини. Со дня его смерти прошло ровно десять лет. Мероприятие намечалось солидное, под эгидой компартии и на партийные деньги. В парке вокруг бастионов замка Святого Ангела как на дрожжах вырос палаточный городок. В нем проводились дебаты и конференции с участием известных поэтов, политиков, актеров и режиссеров. Никто не оказывал на нас ни малейшего давления относительно содержания программы и состава участников мероприятий. Больше всего из участников мне запомнилась Амелия Россели, которую открыл именно Пазолини. Она величаво шла к эстраде с помощью одной из своих весталок. Весь ее вид говорил о том, что она не имеет ни малейшего понятия ни о себе, ни о месте, в котором находится, словно потусторонний дух, вынужденный под действием колдовских чар ходить по земле. Впрочем, ос-

воившись с микрофоном, она стала читать свои стихи. Ее минеральный голос, казалось, пробивался сквозь каменные завалы — так должны были говорить античные Пифии и Сивиллы. Как раз в те сентябрьские дни умер от кровоизлияния в мозг Итало Кальвино, оставив незаконченными "Американские лекции". Все шло гладко до последнего вечера. Мы решили устроить эффектный финал, этакий коллективный удар под дых, обряд искупления: показать "Сало́" на большом экране под открытым небом на главной площадке. Вход был бесплатный, и между фильмом и зрителями не должно было быть никаких фильтров. Кинокартина демонстрировалась в полной версии, по крайней мере в той, которая считалась полной. Подобного рода открытого показа раньше никогда не устраивали. Вся беда заключалась в том, что даже мы, организаторы мероприятия, толком не представляли себе, что такое "Сало́". Когда десять лет назад фильм вышел, мы были еще детьми. Нам бы посмотреть его заранее, хотя, пожалуй, так вышло еще лучше, потому что показ, устроенный столь опрометчиво, поднял на редкость мощную эмоциональную волну. Люди расположились на асфальте как кому было удобно, разбив гигантский бивуак. Тысячи банок пива опустошались и складывались в непрерывно пополнявшиеся кучи. Как на рок-концерте, в теплом воздухе вились струйки, источавшие тяжелый сладковатый запах марихуаны. До начала показа белое полотнище большого экрана подрагивало на свежем предвечернем ветерке уходящего лета. В середине 80-х пресловутый "культурный стандарт" достиг своего апогея. Невозможно представить себе людей, которых Пазолини ненавидел бы так, как эту публику. По целому ряду причин: неформальному поведению и манере одеваться, нарочито небрежной речи и явному буржуазному происхождению. Однако, по закону подлости, они-то и были его наследниками. Новые люмпен-пролетарии не знали ни его имени, ни названия хотя бы одного его фильма. Что ж, он не был ни на кого похож при жизни, не станет и после смерти. Даже в качестве призрака. Инакость оказывалась главным его свойством, истинной причиной, по которой он появился на свет. И каким был он, таким было и его искусство, независимо от способа, к которому он прибегал, — провокацией, тем, что призвано выкурить тебя из норы, разбередить. В тот вечер, во время показа "Сало́", этот механизм сработал на славу. Кино тогда, в столь далекое от нас время, что видится нам в мифическом свете, еще было той силой, тем волшебством, которые способны отзываться в сердцах, кишках и гениталиях. Оно было библейской неопалимой купиной, по определению Андреа Дзандзотто[8]. О том, почему эта сила целиком растратилась и

уже в то время шла на убыль, можно долго рассуждать, но не в этом моя цель. Главное, что в тот вечер, когда показали "Сало́", гений Пазолини добился своего (и тут проявился его *модернизм*): он подверг суровому испытанию терпение своих зрителей и в конце концов сделал так, что оно лопнуло; он обрек их на чудовищный дискомфорт, после того как они испытали возбуждение и отвращение. Этим способом П. П. П. достигал неслыханного уровня психологического вовлечения зрителей. Так и должно быть, когда с тобой не заигрывают и не цацкаются, а, как говорится, *берут тебя за живое*. После эпизода насильственного поедания дерьма группки людей стали покидать площадь перед замком Святого Ангела, стараясь не беспокоить других зрителей. Но большинство зрителей, словно окаменев, оставались на местах. Они притихли, как обреченная жертва. В паузах звуковой дорожки, несмотря на большое скопление людей, можно было услышать писк летящего комара. Однако это не было предвестием того, что носит классическое определение катарсиса. В программе не значилось никакой разрядки напряжения или очищения за счет чужих страданий. Взбудораженные чувства никак не унимались, черпая смысл только в самих себе. Заставив нас все это увидеть, автор и не собирался никого *утешать*.

* * *

В биографиях Пазолини, да и в трудах о нем самых авторитетных авторов, крайне сложно отыскать ссылки на мемуары исполнителя одной из главных ролей в "Сало́" Умберто Паоло Квинтавалле. Мемуары называются "Дни Содома"; они были опубликованы в 1976 году. Квинтавалле был писателем. Его шапочное знакомство с Пазолини произошло за несколько лет до того. У него не было актерского опыта, и выбрали его исключительно из-за внешних данных — провинциального аристократа, живущего в свое удовольствие. Он воплощает образ Курваля, пожалуй, самого пакостного из четырех омерзительных персонажей романа Сада. Произведения Квинтавалле не найти и в публичных библиотеках. За ним прочно укрепилась скверная и несправедливая репутация грубого пасквиля. Экземпляр его мемуаров, числившийся в каталогах того же Фонда Пазолини, вдруг исчез в никуда, уж не знаю, по воле ли Лауры или по какой-то другой причине. Не прошло и года после смерти Пазолини, как книга Квинтавалле вышла в свет. Процесс над Пелози, решающий этап "официальной версии", которую пытались тогда выстроить, был в самом разгаре. Несколько бульварных изданий опубликовали отрывки из книги, намекая на бог знает какие закулисные сцены и сек-

суальные разоблачения. В действительности самые пикантные истории, касающиеся съемок фильма (снимавшегося в Мантуе в конце зимы и весной 1974 года), носят характер слухов; частично они циркулируют и по сей день. Если прочесть мемуары Квинтавалле целиком, то с этой точки зрения они скорее разочаровывают. Да, в них есть любопытный разговор о размерах. Из него явствует, что для П. П. П. "огромный х.." (играющий столь важную роль в ключевых сценах "Нефти") — это миф, "несуществующая фантазия"[9]. "Дни Содома" могут быть чем угодно, кроме скандальной книжонки. К тому же Квинтавалле обнаруживает две ярко выраженные черты лучших портретистов и мемуаристов: определенную неприязнь к предмету своего описания и слегка мелочный характер, что не дает мемуаристу впасть в подражательство и благоговение[10]. Поэтому я считаю его книгу очень ценным и правдивым документом о последних месяцах П. П. П., о его внутреннем движении к метаморфозе-посвящению-смерти, исключавшем возможность изменить это движение или дать ему обратный ход. Такое же ощущение достоверности я испытываю, глядя на фотосессию Дино Педриали, хоть и не принимаю в расчет эстетической разницы между ними[11]. Разумеется, нельзя отрицать, что порой Квинтавалле вызывает раздражение — когда его суждения становятся слишком поверхностными. Но, как и все умелые сплетники, он прирожденный наблюдатель. Это позволяет ему понять, что П. П. П. идет наугад, он потерял источник удовольствия и жизненной энергии и теперь отчаянно пытается поднять ставку. Что знаменательным событием, явившимся точкой отсчета этого отчаянного поиска, стал брак Нинетто Даволи. Так думает не один Квинтавалле. Эта мысль вполне приемлема, если не воспринимать тот брак и последующее расставание, как своего рода casus belli — повод к войне. Впрочем, самый интересный аспект этого свидетельства относится не к психологии, а к художественным приемам, способу придания формы этим двум последним экспериментам, этим двум катаклизмам, которыми стали "Сало́" и "Нефть". Поскольку в их замысле, манере исполнения и вложенной в них силе столько общего, что мы вправе говорить о единой работе или двух способах исследования одного и того же пространства, одной и той же невыразимости. Возьмем, к примеру, манеру Пазолини снимать. Он сам проводил киносъемку всех эпизодов, водрузив кинокамеру на плечо, пренебрегая тележками и другими приспособлениями. Тонино делли Колли, его выдающийся оператор, "выставлял для него свет и кадр", вспоминает Квинтавалле. "Помощник оператора настраивал фо-

кусировку и раскрытие объектива, затем к камере пропускали его, он прикладывал глаз к видоискателю и снимал каждый отдельно взятый метр фильма”. Он испробовал такой метод задолго до “Сало́”. В последнем фильме эта потребность быть на передовой, физически создавать “каждый отдельно взятый метр фильма”, усиливается и наполняется особым драматизмом. Подобная решимость симметрична решимости, с которой он пишет “Нефть”. Пазолини становится рассказчиком без повествовательного фильтра. Он говорит как человек “из плоти и крови”, то есть как он сам, Пазолини. Но этот безоглядный нырок в последнюю схватку, туда, где уже невозможно четко различить тело и его выражение[12], это пребывание на переднем крае в еще большем одиночестве, еще менее подобным ему подобным, оказывается только кануном. Притом что, конечно, сохраняется сюжетная основа, композиция произведения. “Кое-что из написанного”. И в “Сало́”, равно как и в “Нефти”, уже невозможно продвигаться по намеченному плану, в определенном направлении. Оба произведения превращаются скорее в организмы, даже органы, для которых характерна своего рода *пульсация*. Они именно пульсируют, а не движутся к какой-то цели. Возможные финалы “Сало́” громоздятся в голове П. П. П. Точно так же и “Нефть”, явленная в виде посмертного издания, не опубликованного при жизни автора текста, финал которого с точностью не известен, множит свои тайны, не давая никаких разгадок. В перерыве между съемками “Сало́”, рассказывает Квинтавалле, Пазолини говорит с ним об этой книге; он как раз сейчас ее пишет; у нее странное название — “Тот самый шкаф” или просто “Шкаф”. Эта мысль мелькнула лишь раз и больше не всплывала в других документах. Еще любопытнее обстоятельства этого разговора: Квинтавалле упоминает о некоем итальянском миллионере, создавшем целую империю на том, что умело использовал законодательство об экономической помощи отсталым регионам страны и присвоил себе фонды Банка по развитию Юга Италии. Похожих героев в “Нефти” нет. Здесь идет речь о других власть имущих. Но П. П. П. хотел бы получить “более точные сведения” об этом персонаже. Потому что именно такого героя он хотел бы вывести. Он пишет “Нефть”, словно копает яму. В нее может попасть все, что оказывается рядом. И когда П. П. П. краем уха слышит сплетни о плутоватом миллионере, он приступает к расспросам, поскольку именно о таком герое он и хочет написать. С каких же пор? Именно с этого самого момента[13]. Хотя нет, не об этом он хочет говорить и не в этом смысле. Он занят совсем другим. И никто этого не понимает.

* * *

В том, что эта партия, причем партия решающая, без права на матч-реванш, разыгрывается за одним столом, не совсем "кинематографическим" и не совсем "литературным", мы можем убедиться, рассмотрев творчество Пазолини в перспективе его отказа от законченного произведения. Хотя в высшем, *реалистическом*, смысле ничто вообще не начинается и, уж тем более, не заканчивается. Все клокочет в первозданном хаосе, шипит, подобно змею-искусителю, освещено извечным светом. Итак, ни кино, ни литература. У этого выразительного жанра, этой науки нет названия. Да и откуда ему взяться? На крайний случай можно было бы вызвать некое божество, а лучше болезни. Но *настоящих* болезней столько же, сколько самих людей, и все они разные. Их названия по идее должны совпадать с именами, даваемыми при крещении. У романа Сада "120 дней Содома", которому П. П. П. следует буквально, тоже нет конца, но есть целый ряд заметок. Они становятся все более разрозненными после первой части, единственной, имеющей относительно завершенный вид. Сад переписал весь текст из черновых тетрадей с августа по ноябрь 1785 года в камере Бастилии. Рукопись представляла собой свиток, "рулон" из тонкой бумаги, сплошь обклеенный маленькими листочками. Проработав двадцать вечеров, 12 сентября Сад завершил первую "полосу" и перешел на оборотную сторону. Начиная с 22 октября, он заполняет вторую "полосу" в течение следующих тридцати семи рабочих вечеров. Целые части колоссального произведения еще только предстоит написать. То ли Сада покинуло вдохновение, то ли он продолжил писать на чем-то еще, то ли удовлетворился своим творением в незавершенном виде — этого мы не знаем. Так или иначе, ночью 4 июля 1789 года, когда дни Бастилии уже сочтены, маркиза спешно переводят в лечебницу для душевнобольных Шарантон. Все будет утеряно: его библиотека, а главное — рукописи. Разумеется, ничто из того, что не должно быть потеряно, не теряется. Кто-то завладел "рулоном". Тот переходил из рук в руки вплоть до 1904-го, пока психиатр по имени Иван Блох не выпустил его первое и довольно несовершенное издание. Трудно представить себе более вымученный и поневоле обрывочный сюжет. Пленника переводят из одной камеры в другую, не дозволяя ему взять с собой рукопись. Не это ли идеальная аллегория человеческой судьбы в ее наивысшей точке истины? Не смерть ли это, когда тебя переводят из камеры в камеру под покровом ночи, и ты ничего не можешь взять с собой? От П. П. П. не могла ускользнуть эта тонкость, связанная с историей рукописи Сада. От незаконченной рукописи в равной степени *веет*

жизнью и *разит смертью*. Такое соотношение очень по душе Пазолини, и оно становится его способом мышления. Избитый сюжет с найденной рукописью кажется ему наиболее подходящим символом всего того, что его волнует. Волнует настолько, что "Нефть" в конце концов будет подана как "критическое издание незаконченного текста". Издание не очень-то надежное, если вспомнить, что от этого незаконченного текста сохранились "всего четыре рукописи, может, пять; одни из них соответствуют остальным, другие нет; одни содержат определенные факты, другие нет"[14]. Но это еще не все. В 1975-м, в год, когда П. П. П., если следовать этой зловещей аллегории, окончательно *поменял камеру*, в издательстве "Эйнауди" выходит текст, начатый Пазолини несколькими годами ранее. Автору не хватило сил завершить начатое; он попросту забросил работу. Это своего рода переложение дантовского путешествия в потусторонний мир. Книга называется "Божественное подражание". И вот мы опять имеем автора, считающегося мертвым. Об "издателе" известно немногим больше — то, что он собрал разрозненные отрывки рукописи. Новоявленный издатель публикует материалы, недоработанные почившим автором. Зачастую это короткие, "неудобочитаемые" заметки, обнаруженные либо в ящиках письменного стола покойного, причем не там, где находилась основная часть рукописи, либо непосредственно в книгах, поскольку автор использовал их вместо закладок. Небольшой блокнот был найден в бардачке его машины. Наконец листок бумаги в клетку оказался в кармане пиджака, который был на нем в момент смерти. Итак, "издатель" перестраховывается. Он не дает гарантий подлинности текста. Что касается автора произведения, то он "мертв, насмерть забит палками в Палермо, в прошлом году". "Забит палками", впечатляюще. Этого указания достаточно, чтобы интуитивно представить себе место убийства. Труп автора "Божественного подражания" запросто могли найти где-нибудь на безымянной окраине, на истоптанной лужайке с пожухлой травой — таких сколько угодно хоть в Палермо, хоть в Риме, хоть в Остии, хоть где. Нет места более заурядного, более всеобщего... Это театр смерти, театр незавершенного.

* * *

Затем в какой-то момент все происходит *на самом деле*, вплоть до мельчайших подробностей. В 1992-м вместо фиктивного издателя, опубликовавшего посмертную книгу "Божественное подражание", выискивается настоящий издатель, видный филолог Аурелио Ронкалья[15], друг П. П. П. и на протяжении многих лет хранитель экземпляра рукописи. Он-то и представил читателям

последнюю незаконченную книгу Пазолини, в самом деле "насмерть забитого палками", как было сказано в аннотации "От издателя" в "Божественном подражании". Наконец обе незавершенности, мнимая и настоящая, совпали. Задуманный как фрагмент потерянной всеобщности, роман "Нефть" переносит этот вымысел в плоскость фактической действительности. Он есть то, чем себя полагает. Превосходный эффект реальности, достойный высшего художественного сознания. Но вот где собака зарыта: для того, чтобы иллюзия стала реальностью, нужно взорваться со своей собственной бомбой. Довести посвящение до конца. А этому не научишься по книжкам, умозрительно, на чужом опыте. Посвящение может включать тяжелые этапы обучения и опасную практику. Таковы все переходные обряды: они требуют подчинения определенным формам насилия, предполагают переход через темные территории, где предстоит столкнуться со страхом и одиночеством. Может возникнуть необходимость научиться таким вещам, как: быть женщиной, нести свой крест, быть битым. <...>

* * *

> Я сделаю из матки без матери темную, тотальную, тупую и абсолютную душу.
>
> Антонен Арто
> *Приспешники и причитания*

Стоит повториться: "Нефть" — это редкая бестия, единичный экземпляр. Не только в творчестве самого П. П. П., но и в литературе его времени не проводился такой дерзкий, опасный и во всех смыслах *необратимый* эксперимент. Несколько лет назад я раздобыл ксерокопию оригинальной машинописи, испещренной правкой и переделками, этого романа-монстра. Именно в таком виде и следовало бы издавать "Нефть", чтобы все могли составить о ней ясное представление. Ибо уже сами по себе типографские пометы, корректурные знаки и прочие надоедливые лилипуты, истязающие тело великана, только и делают, что укрощают, усмиряют его, заставляют войти в обычное русло. Как правило, под текстом мы понимаем некий линейный путь, отмеченный теми или иными неровностями. Маршрут следования исходит из начальной точки и завершается в конечной. Машинописная рукопись "Нефти" навевает совсем иные образы. Ее движение далеко не линейно. Оно

скорее вызывает в памяти цикличный, спиралевидный характер омута, словно жидкость, засасываемая в дыру. Я бы не счел неуместным сравнение этой спирали с водой в унитазе, в момент нажатия на слив. Нельзя забывать, что "Нефть" — не очередная книга о смерти, а *смерть на практике.* Ни одно посвящение не может обойти потребность в смерти. Чтобы обрести дар высшего ви́дения, узреть предельный свет наконец-то завоеванной реальности, человек должен избавиться от самого себя, оставив позади прежнюю самость, точно иссохший панцирь цикады. Во избежание недоразумений П. П. П. в какой-то даже педантичной манере обозначает то, что хочет сказать, расставляя в тексте конкретные, недвусмысленные пометки. Тем не менее из этого весьма оригинального начинания, способного превратить *кое-что из написанного* в наивысший жизненный опыт, далеко выходящий за рамки самого понятия "литературы", мало что было понято его немногочисленными читателями. Появившись в книжных магазинах, "Нефть" наделала шуму из-за нескольких эпизодов весьма откровенного сексуального характера и, в частности, известной Записи 55 "Пустырь Казилина". В ней Карло-второй, превратившись в женщину, отдается в различных позах двадцати парням, специально нанятым для этого. Но главное было еще впереди. На основе заметок, посвященных карьере Карло в компании ЭНИ, роману Пазолини приписали невесть какие разоблачения грязных итальянских делишек в финансово-политической сфере. Впрочем, судя по тому, что нам осталось от "Нефти", сыщик из П. П. П., надо сказать, никудышный, к тому же крайне ленивый. Главное его изыскательское усилие, похоже, свелось к тому, что он заказал у приятеля ксерокопию редкой книги о финансисте Эудженио Чефисе. В остальном, как уже точно задокументировано[16], П. П. П. переписывал целые куски статей из "Эспрессо" и других источников. Известно, что все детективные истории с мертвецом оборачиваются слишком сильным искушением, которое нелегко побороть с помощью здравого смысла. Любая форма дознания, судебного разбирательства, расследования плутней и поиска их виновников придает среднеитальянскому характеру, если можно так выразиться, некий налет *благородства.* Особенно левые литераторы (что равносильно подавляющему большинству литераторов) усматривают в детективе высшую форму познания, едва ли не квинтэссенцию человеческого благородства. Они, так сказать, отдают явное предпочтение Микки-Маусу по сравнению с ханжой Скруджем. Как тут удержаться от соблазна прочтения "Нефти" как следа, чудовищной улики, указывающей на такие вопиющие факты, которые стоили автору жизни? При

всей своей отрывочности "Нефть" подходит для этого гораздо больше, чем любой законченный текст. Ведь если прочитанное разочаровало нас, вполне возможно, что куда более интересные куски были изъяты из рукописи в результате преступной хирургии, когда ночью кто-то рылся в доме писателя[17]. Странным образом никто не замечает того, что после очередного анализа этой книги, насыщенной опасными откровениями о деятельности ЭНИ, образ П. П. П. все больше напоминает фигуру заурядного шантажиста, шпика, доносчика, стремящегося угодить и нашим и вашим. В 70-е годы в Риме таких типов было хоть пруд пруди. Журналюги на поводке у секретных служб, подхалимы и прихлебатели, проходимцы и вымогатели, шарлатаны и двурушники. В зависимости от умения ограничивать собственные запросы, а выработать это умение людям труднее всего, они оказывались либо с пулей в голове, либо в высших эшелонах власти, а то и в парламенте. Кому как повезет. О П. П. П. можно наговорить все что угодно, но этим людишкам он не сумел бы подражать даже шутки ради. "У меня нет доказательств", — говорил он, и это было правдой. Но главное — у него были совсем другие заботы. И цель его была так высока, что могла показаться не только в глазах других людей, но и в его собственных глазах совершенно невидимой[18].

* * *

Эта цель, это высшее и главное содержание вопроса заключается, можем мы сказать, в радикальном и необратимом преображении всего бытия, выражающемся в форме *видения* или ряда последовательных видений. В целом, несмотря на внешнюю хаотичность "Нефти", можно попытаться обобщить это произведение, сделать его обзор, изложить краткое содержание. Это хроника посвящения, двойного посвящения, поскольку раздвоен, как мы уже не раз говорили, герой этой "поэмы" (так определил жанр книги сам Пазолини). Повествование начинается майским утром 1960 года с раздвоения героя, молодого инженера-нефтехимика Карло Валлетти. Он родился в 1932 году в городе Алессандрии. Получил высшее образование в Болонье в 1956-м. Католик левого толка. В концерне ЭНИ его ждала блестящая карьера. Двойник Карло (Карло-второй или Карл, как поначалу думал окрестить его Пазолини) оказывается простым человеком, "чистым и непорочным". Подобно всем простым людям, "лишенным общественного веса", он "хороший". Именно в атмосфере абсолютной, безукоризненной невинности будут разворачиваться все его невероятные эротические похождения. Напротив, инженер Карло-первый в силу своего происхождения и воспитания по-

стоянно испытывает угрызения совести, его терзают сомнения и чувство вины. Сразу после раздвоения оба Карло расстаются. 5 мая 1974 года в Бейруте П. П. П. набросал на листке блокнота общую схему путешествий обоих Карло для подробного описания в романе. Карло-первый отправляется на Ближний Восток. Там концерн ЭНИ начал вкладывать миллионы в нефтеразведку. Затем последуют еще две поездки на Восток. Они связаны с мистическим обращением, даже со своего рода "падением Дамаска". Но от этой канвы событий до нас дошли лишь некоторые наметки. Между тем за Карло-вторым следит таинственный Паскуале по указанию весьма могущественных и еще более таинственных лиц. После раздвоения Карло-второй сразу едет в Турин под тем предлогом, что хочет провести несколько дней в семье, походить по местам, где он рос, навестить старых друзей и т. д. Вместо этого за время, проведенное в Турине, как выяснится из "Окончательных итогов", "Карло неоднократно вступал в полноценные интимные отношения со своей матерью, с ее четырьмя сестрами, со своей бабушкой, с подругой последней, с семейной горничной, с ее четырнадцатилетней дочерью, с двумя дюжинами девочек того же возраста и еще моложе, с дюжиной дам из окружения своей матери".

* * *

"Нефть" изобилует сухими ветвями или, если угодно, оборванными тропами. Ответвлениями, так и не получившими развития. В этом состоянии они и пребывают — фрагменты без продолжения, обрубки сюжета. Это обстоятельство может вызвать некоторую путаницу. О чем, собственно, идет речь в "Нефти"? Здесь нельзя терять из виду основную канву. Проследив за Карло-вторым в Турине и подробно описав его шокирующее возвращение в семью, повествование переносится к Карло "истинному (в силу социальной привилегии)". Этому герою, куда менее привлекательному, чем его двойник, снедаемому жаждой власти, словно неизлечимой болезнью, подслеповатому и обрюзглому, судьба уготовила, мягко говоря, особые испытания. Пока мы видим его в Риме, на одной из красивых улиц района Париоли. Он направляется на пышный прием в дом "мадам Ф.". Салон мадам Ф. известен коллекцией живописи XVII века. Это один из тех гадюшников, где пересекаются планиды журналистов, политиков, деляг и соглядатаев. На взгляд Пазолини, нет ничего отвратительнее таких типично римских местечек. Здесь, в обстановке веселого застолья, власть обеспечивает свою преемственность. Именно через эти круги должен пройти Кар-

ло на пути к вершине пирамиды. И П. П. П. пользуется этим, чтобы сделать в повествовании длинное отступление о могущественном Альдо Тройе и его финансовой империи. Как известно, Альдо Тройя — имя, вымышленное Пазолини. Однако портрет героя со всей очевидностью соответствует образу Эудженио Чефиса, человека действительно могущественного и опасного. Он находился в гуще взаимоотношений между политикой, финансовыми кругами и секретными службами. Весь смрад "истины", если можно так сказать, переполняющий эту часть книги, является *эффектом искусства* и никак не основан на сведениях из первых рук. Тем более что все изложенное в "Нефти" о Чефисе/Тройе П. П. П. переписал из книги Джорджо Стейметца "Это Чефис", ограничившись незначительными изменениями. История этого "пасквиля", полное название которого "Это Чефис. Обратная сторона многоуважаемого президента", весьма занятна[19]. Книга была опубликована "Миланским информационным агентством". Несмотря на название, агентство могло находиться только в Риме, собирая самые грязные сплетни в парламентском окружении. Владельцем, заправилой и единственным сотрудником агентства был журналист Коррадо Рагоццино, достойный того, чтобы его роль играл Альберто Сорди. Книга "Это Чефис" вовлечена в некую тайную борьбу за власть. Вскоре книга стала библиографической редкостью. Ее невозможно было найти даже в крупнейших публичных библиотеках. Автор и не уповал на широкую читательскую аудиторию. Это была своего рода проба сил. Он бросал грозный вызов непосредственно Чефису и его приверженцам. Не раз было сказано, что автором сочинения был сам Коррадо Рагоццино, он же являлся его издателем. Впрочем, это предположение не было подтверждено. Более убедительно выглядит возможный портрет автора "Это Чефис", данный племянником Коррадо, Гульельмо Рагоццино, тоже журналистом. В статье 2005 года он описал всю эту историю: "вполне вероятно, речь шла о менее известном лице, тесно связанном с концерном ЭНИ, а также с [секретными] службами. У него был доступ к архивам. Ему хотелось поставить Чефиса под удар, возможно, в интересах третьих лиц в политике и бизнесе". Над этим человеческим типом стоит поразмышлять. В извечной итальянской комедии масок с ее избитыми приемчиками и заранее известными остротами, маска серенького писаря, имеющего-де большое влияние на важных чиновников и готового за некоторое вознаграждение это влияние употребить, хранителя дел на всех и вся, то ли подлинных, то ли фальшивых, одним словом прохиндея, остается все той же

несменяемой маской. Отношения между автором "Нефти" и автором "Это Чефис" — не более чем забавная выдумка. П. П. П. нарочно имитирует безымянного шарлатана. Он притворяется, будто разделяет точку зрения этого прощелыги. И делает он это как большой писатель, для того чтобы добиться определенного эффекта искусства. До концерна ЭНИ, как такового, до гибели Энрико Маттеи или до карьеры Эудженио Чефиса Пазолини нет ни малейшего дела. "Я могу взяться за это, — признается он в какой-то момент, — лишь при условии, что это будет игра, причем как можно более увлекательная".

Так или иначе, именно в мерзком салоне мадам Ф. Карло Валлетти совершает карьерный скачок. Он соглашается на должность в ЭНИ ("далеко не простой компании"). Ему предстоит длительная командировка на Восток. Формально это входит в круг его обязанностей, но на более глубоком уровне воспринимается как самый настоящий переходный обряд, ведь "путешествие на Восток — не простая обыденность", поскольку его подлинный смысл неизменно коренится "в мифе". Пазолини намерен построить первое путешествие своего героя на Восток по модели мифологического путешествия аргонавтов в поисках золотого руна, описанного Аполлонием Родосским. Карло посещает места, где ЭНИ (дело происходит в начале шестидесятых) вкладывает миллионы в разработку нефтяных месторождений. Эта часть "Нефти" должна была быть трудно читаемой, так как автор сознательно хотел изложить ее на новогреческом. Пазолини ограничивается написанием (поитальянски) подробного содержания очередной главы. Получилась такая шапка, которыми некогда предварялись главы больших сочинений. В этих изложениях снова настойчиво прослеживается тема путешествия как посвящения. "Истинным рождением является второе рождение", читаем мы в одном из пассажей.

* * *

Решение отправить Карло на Восток, принятое на вечере в салоне мадам Ф., — не единственный намек на некий обряд или посвящение. При всей своей незавершенности "Нефть" — произведение чрезвычайно последовательное. Это касается и его задач и, так сказать, предпосылок. С идеей *власти* на протяжении всей книги сочетается идея *тайны* и *рассказа*. Эта по-своему грозная триада образует некую вершину, пока что совершенно непонятую, политической и философской мысли Пазолини. Где власть, там и тайна. Но и власть, и тайна, если мы хотим о них рассказать или если они

намерены проявиться, должны принять форму рассказа. В рассказе, понимаемом как тайна, власть всегда заявляет о себе со всей очевидностью. Как это чуть позже произойдет ни много ни мало в Квиринале, на приеме по случаю Дня республики, так и в салоне мадам Ф. возникает круг сказителей, словно по волшебству отгороженных от общей светской суеты. Будто совершая обряд, сказители обмениваются рассказами — *просвещенными рассказами*, уточняет Пазолини в одной из записей. Не случайно первый из этих рассказов называется "Первая сказка о Власти". За ним следуют еще два: "Купля раба" и "История города Патна и штата Бихар". Сцена может меняться: от салона мадам Ф. до столь же неопределенного "интеллектуального собрания" по модели аналогичных сцен из "Братьев Карамазовых". Всякая история — тайна, согласно дерзкому и скрытому замыслу позднего Пазолини. Не потому, что таит некий секрет или некую загадку, а потому, что в ней, через нее выявляется природа власти. Следовательно, в каждом рассказе обязательно скрыта огромная власть, даже если рассказ рядится в одежды безобидной светской беседы. Несомненно, говорит один из рассказчиков-гостей салона мадам Ф., рассказ — это наслаждение. Но такое наслаждение "вечно чревато излишеством". Ведь мы всегда решаем рассказать "о чем-то", выбирая одну тему из всех остальных. Но выбор этот обманчив, он скрывает всеобщность, не упраздняя ее. В самом деле: "Тот, кто решает о чем-то рассказать, немедленно получает возможность рассказать о целой вселенной".

(По ходу этого рассказа, несколькими строками ниже столь основательного утверждения, автор дает в высшей степени юмористический штрих, достойный интеллекта П. П. П.: "Изрекший это — напоминает рассказчик своим слушателям, — журналист".)

* * *

Хорошо помню свой последний вечер в доме Лауры, солидном, старинном, мрачном палаццо на виа Монторо. Уверен я и в дате: 28 марта 1994-го. Это был день первой победы Берлускони на выборах. Чтобы вместе увидеть результаты голосования, Лаура созвала какой-то народ, "тряхнув" по такому случаю талантом кухарки. Нет ничего более *римского* в самом зловещем и меланхоличном смысле этого слова, чем палаццо, в котором жила Лаура. Он уже почернел от времени задолго до того, как в дело вмешались выхлопные газы[20]. Нужно почаще выбирать время для неторопливого осмотра таких зданий, чтобы вдуматься в их подлинное предназначе-

ние, в их подлинную природу. Они будто выставляют напоказ свое отчаянное великолепие. Старые римские палаццо только кажутся жилыми домами. Да, в них протекает жизнь, там любят и умирают, как везде. Но достаточно пройтись по этим угрюмым барочным кварталам зимним вечером, когда слышен только шум дождя, а вокруг ни души... и эти гигантские строения предстанут в своем истинном виде: ворот, парадного люка в преисподнюю. Чтобы ясно это понять, можно заглянуть в приоткрытое парадное. В полумраке внутреннего пространства вы различите ряд почтовых ящиков, дверь лифта, первый лестничный пролет. Приметите вы и обшарпанную дверцу с висячим замком. Если вам разрешат открыть эту дверцу, вы обнаружите еще одну лестницу, куда более узкую и темную, чем лестница, ведущая на верхние этажи. Ничего особенного: это спуск в подвальные помещения, расположенные в фундаменте здания. Все так, только подвалы эти при всей их глубине составляют лишь верхний уровень бездонного подземного мира — колодца, воронки, лабиринта вечных теней. Катакомбы, переходы, погреба и крипты, раздающиеся по мере спуска в необъятные пещеры. Они образуют озера, холодные и бесформенные массы воды, где никогда не водились живые существа, кроме разве что заплутавших крыс, издохших от бессилия на отточенной кромке каменистого берега. А что там ниже? Кто сумеет представить себе формы Небытия? Они бесчисленны и в то же время похожи на одну бесконечную тень. Оттуда, снизу, из неразличимого сгустка тьмы и утраты, поднимаются ядовитые испарения. Они настолько сильны, что доходят до мира живых, настолько легки и коварны, что проникают сквозь стены, пронизывают ткани, обволакивают невидимой пленкой еду, растения, материалы. В старых римских палаццо постоянно слышен какой-то неясный шум. Их жильцы вечно передают друг другу устрашающие предания, а домашние животные, способные видеть и слышать вещи, скрытые от нас с детства, всю жизнь проводят в длительных войнах с невообразимыми, несказанными врагами. Почти все люди, живущие в центре Рима и прежде всего в аристократических палаццо, превращенных в кондоминиумы, испытывают, по меньшей мере, легкое недомогание; они подвержены перепадам настроения, у них зачастую отрешенный вид. Встречаются там и такие, как Лаура, чья душа будто соткана из того же непроглядного мрака, на котором столь опрометчиво воздвигнуты дома, проложены улицы, разбиты площади, сооружены фонтаны. Дом на виа Монторо был богато обставлен. Наверное, с течением времени его стиль стал более сдержан-

ным по сравнению с безумными временами на виа дель Бабуино. Нельзя сказать, что Лауре, хотя бы теоретически, не нравилось принимать дома гостей. Она знала в общем-то всех художников, режиссеров, писателей и актеров своего поколения. Это был подлинный мир, маленькая социальная вселенная, все элементы которой, даже самые несхожие, были связаны одинаковым чувством принадлежности. Лаура была постоянной и безусловной частью этой вселенной, словно унаследовав это право с рождения. И если в любой форме сумасшествия заложена большая доля одиночества и обособленности, то парадокс, воплощенный Лаурой, состоит в том, что одиночество сумасшествия не обязательно исключает социальную составляющую, ежевечернее общение с людьми на протяжении всей жизни, непрерывный обмен приглашениями, назначение свиданий, обмен мелкими бытовыми новостями, телефонную болтовню. В этом смысле невыносимый характер Лауры был ее отличительной чертой, которую, как и все прочие, выработала привычка. Это как быть гомосексуалистом, как быть богатым, толстым, лицемерным, добрым. Конечно, после смерти Моравиа домашние ужины устраивались чуть реже. Моравиа доходил до того, что заказывал ей меню по телефону, отправлял Лауру за рыбой на рынок на Кампо-дей-Фьори и составлял список приглашенных. Но ни за что на свете Лаура не стала бы смотреть по телевизору результаты выборов, не имея возможности обсудить их с кем-то, выслушать мнение избранной части равных себе. Ты не можешь позвать к себе домой все общество. Вот и приходится в каждом салоне, за каждым столом воспроизводить его достоверную миниатюру, своего рода метонимию. В тот вечер Лаура пригласила несколько супружеских пар, человек десять или чуть больше — всех их она уверенно вытащила из старой колоды. Вечер, настолько обычный, что его можно было бы спутать с десятками, сотнями других вечеров, разом обернулся *вечером Берлускони.* Сей отвратительный миланец, олицетворявший все то, что мир Лауры презирал и ненавидел по соображениям скорее эмоционально-психологическим, чем политическим, вдруг добился своего, оказался на коне. По нему плакала тюрьма, его в гробу видели, а он взял и начал всем на свете заправлять. По мере того как первые итоги выборов отображались на телеэкране в тот ласковый мартовский вечер, овеянный ветерком, лица собравшихся вытягивались, беседа не клеилась, у гостей назревало настойчивое и непривычное желание убраться восвояси. Все это придало ужину двоякий, противоречивый характер. С одной стороны, это был ужин как ужин,

все хорошо друг друга знали, и можно было наперед предугадать, о чем пойдет речь. С другой — происходило нечто из ряда вон выходящее: самый отвратный из ангелов-истребителей влетел в окно, не суля ничего хорошего. Словно символ происходящего, Стефано Родотá встал из-за стола, вышел на середину гостиной, заложил руки за спину и начал чеканить скомканным листком бумаги. Он ловко подбрасывал его начищенным до блеска мокасином, демонстрируя идеальную технику в этом мальчишеском упражнении. Рядом со мной сидел Энцо Сичилиано, готовивший тогда второе издание своей "Жизни Пазолини", и буквально стонал всякий раз, когда на экране телевизора появлялись свежие данные. Франческу Санвитале скорее огорчало всеобщее уныние, а не политическая катастрофа как таковая. Ведь беда заключалась не только в нем, Берлускони. Расположение духа всех этих людей было намного мрачнее, чем бывает обычно по окончании выборов. Некоторые пребывали в упадочном настроении, как после личного оскорбления. Казалось, хуже и быть не могло. А причиной всего было то, что партия допустила в этот раз грубый просчет. Ее идиоты-вожди были уверены, что победят малой кровью. И тогда народ, вялый, тупой народишко, назло проголосовал за миланского Монстра. Получите: двубортный пиджак, ботинки на высоком каблуке и немыслимый галстук в горошек. В той или иной степени все гости Лауры могли испытывать к компартии, или как она там потом называлась, некое отчуждение, даже отвращение. Но в глубине они никогда не сомневались, что это колоссальная организация, эта людская пирамида такой стихийной мощи *для чего-то нужна.* Уж если не для того, чтобы на земле воцарилось счастье, во что верят одни недоумки, то хотя бы для того, чтобы не дать кому-то вроде *вот этого* заграбастать главный приз. И что же? В решающий момент партия оказалась никуда не годной. Оставалось надеяться, что воздействие катастрофы на отдельно взятую жизнь будет как можно менее чувствительным. Но особо радоваться было нечему. Что касается его, П. П. П., то старый призрак был единственным, кто не питал никаких иллюзий насчет партии. Разве не его выкинули из партийных рядов, словно зачумленного, после первого же скандала? Не она ли, партия, была в некоторых вопросах еще бóльшим лицемером и ханжой, чем те же священники? А главное, когда говорили партия, имели в виду власть, а власть — всегда зло, власти без зла не бывает. А чего еще хотели эти его старые друзья, Энцо Сичилиано и прочие — чего они ждали? П. П. П. добродушно улыбался сквозь толстые линзы очков, удобно расположившись в гостиной,

где провел столько вечеров при жизни. Всякий раз, чувствуя близость призрака, я мысленно облекал его в джинсовую рубашку с фотографий Дино Педриали, сделанных за несколько дней до смерти Пазолини. Сухопарый, сосредоточенный, напряженный. Он тоже решил провести вечер в компании друзей и устроился в углу дивана, подальше от стола, потому что не нуждался в еде. Совсем скоро миланец выйдет из своего убежища, чтобы выступить по телевидению с короной на голове. Для него было немыслимо, *физиологически* немыслимо, представить себе человека вроде Сильвио Берлускони. Если в каком-то своем произведении, таком, как "Нефть", ему нужно было вывести персонажей этого пошиба, он брал их из газетных статей. Он не мог их *знать*. Пока в тот грустный вечер на экране сменяли друг друга таблицы, заполненные колонками цифр, словно в бешеном розыгрыше лотереи, в самом дальнем углу гостиной Лауры призрак П. П. П., подавшись вперед со скрещенными на груди руками, покатывался со смеху, хохотал самозабвенно, до слез, как хохочет тот, кто уже не помнит, над чем смеется. Призрак по своей природе действует незаметно, или почти незаметно. Вместо него внимание гостей привлекла к себе Лаура, находившаяся на грани отчаяния от результатов, уже однозначно говоривших о поражении. Она издала что-то наподобие стона или трубного рева слона, хоть и не такого громкого, а затем рухнула на некстати оказавшегося рядом гостя, помню, это был Марио Миссироли. Будто племя рыбаков-эскимосов, суетящихся вокруг туши загарпуненного кашалота в попытке вытянуть его на берег, все мы засуетились, перетаскивая Лауру на постель и препоручая ее заботам присутствующих дам. Последовали предложения дать ей выспаться. Но Лаура и слышать ничего не желала. Ей вдруг стало легче. Это был всего лишь упадок сил. Берлускони и бытие. Берлускони как *символ* оставшейся жизни. Теперь мы все могли уходить. Вечер закончился. Ночью у изголовья подруги посидит он, П. П. П. Он постарается убедить хотя бы ее (до других это никогда не дойдет), что все это, по большому счету, прикольно. Может, потом еще будет время прокатиться на машине. Он привык ложиться поздно. <...>

Примечания автора

1. С. 157 — Все, кто были знакомы с Лаурой Бетти, знают, что единственным человеком, которого она избавила от женских прозвищ, был Пазолини. В прекрасном документальном фильме Паоло Петруччи "Страсть Лауры" обращает на себя внимание свидетельство одного из ее последних режиссеров, Франчески Аркибуджи, о словесных выкрутасах Бетти. По мнению Аркибуджи, в основе этих бесконечных перевертышей из мужского рода в женский лежит слово, которое она твердила постоянно — "членка". Франческа Аркибуджи задается справедливым вопросом: какому мысленному образу может соответствовать слово "членка"? Заметим попутно: что за чудесное название для книги или фильма — "Членка".

2. С. 158 — Последнее, не считая трагических обстоятельств, превративших его в своеобразное прощание, представляет собой текст редкой красоты и мощи. Это продемонстрировал в 2004 г. Фабрицио Джифуни, включивший его вместе с другими текстами Пазолини в спектакль под названием "Такой вот длиннющий труп". Пользуясь этой сноской, отмечу, что в 1995-м Микеле Гулинуччи опубликовал превосходную объемистую подборку интервью Пазолини с 1955-го по 1975-й г.

3. С. 166 — Наиболее ярким примером такой способности заражать других является Антонен Арто. Об этом подробно пишет Сильвер Лотренже (Sylvère Lotringer) в своей книге "Помешанные на Арто", весьма кстати переведенной на итальянский. Рекомендую это гениальное сочинение (которое даже поставлено на театральной сцене) всем, кто интересуется зловещей темой *воздействия* людей (*отдельно взятых* людей, таких, как Арто и П. П. П.) на своих ближних. "Все люди, имеющие дело с Арто, — параноики", — заявляет в какой-то момент автору Поль Тевнен (Paule Thévenin), подруга и доверенное лицо Арто в последние годы его жизни, составитель его полного собрания сочинений. Ясно, что тот, кто по примеру французов соберется написать книгу "Помешанные на Пазолини", не будет испытывать недостатка в материале.

4. С. 169 — "Творящее творение", — писала Марина Цветаева в своем изумительном портрете художницы Натальи Гончаровой, — тем отличается от Творца, что у него после шестого сразу первый, опять первый. Седьмой нам здесь, на земле, не дан, дан может быть нашим вещам, не нам". (Из: Лучана Монтаньяни. Наталья Гончарова. Жизнь и творчество. — Турин: Эйнауди, 1995.)

5. С. 181 — Мне не верится в то, что за годы работы над "Нефтью" Пазолини не обратил должного внимания на знаменитое эссе Мирчи Элиаде (написанное в 1958 г.) об андрогинности и "мистерии целостности". Согласно бессчетным эзотерическим преданиям, пояснял Элиаде, приводя, как это ему свойственно, обилие впечатляющих цитат, андрогинность представляет собой вершину инициации и "духовное совершенство", необходимое для истинного познания. В "Нефти" есть одна деталь, которую не объяснить, иначе как прибегнув к сведениям, содержащимся в книге

"Мефистофель и андрогин". В Записи 17, по окончании целого ряда невероятных эротических похождений в Турине, Карло-второй наблюдает сложное пророческое видение, в котором он привязан за руки и за ноги к колесу, подвешенному в пустоте. Сначала он видит "дикарку" с "огромным пенисом". Рядом с ней мужчина, причем такой маленький, что Карло не сразу его замечает. У мужчины совершенно нормальный пенис, но в паху у него имеется "длинный разрез, глубокая черная рана", которую сам он "слегка раздвигает пальцами". У Карло нет сомнений: рана "была вульвой". Человек, совмещающий в своем теле оба пола, не просто онирический призрак, а прямая аллюзия на отроческую ритуальную инициацию австралийских аборигенов. Они наносили на тело неофитов то, что Элиаде называет "инициационной субинцизией", то есть раны, символизирующие влагалище. Все эти обряды и сказания, связанные с андрогинностью, подчиняются единому традиционному верованию, согласно которому "нельзя быть превосходным образом чем-то, что в то же время не является и чем-то противоположным".

6. С. 186 — Кто-то наверняка вспомнит, что именно "исключительные обстоятельства", по мнению видного юриста Карла Шмитта, были высшей прерогативой диктатур. Тиран — это тот, кто выносит решение о наступлении исключительных обстоятельств. Стало быть, что имеет силу для государств, имеет силу и для сравнительно более мелких объединений людей, таких как семья и работа.

7. С. 191 — Крайне выразительным примером такой властной воли, замаскированной под свою противоположность, является фильм "Идиоты", шедевр Ларса фон Триера. Если на миг предаться необоснованным домыслам, то можно поверить, что Пазолини оценил бы результат, которого добился датский режиссер. При этом мы не оцениваем эстетическую теорию, на которую опирался последний (так называемую Догму; когда о ней заговорили, многим, включая меня, она показалась бог знает какой революцией в эстетике, а сегодня кажется не бог весть чем, одним из многих пузырьков в кубке шипучих 90-х гг. прошлого века).

8. С. 198 — Андреа Дзандзотто много писал о Пазолини. Но я воспользуюсь этим примечанием только для того, чтобы вспомнить изумительное стихотворение, написанное им на диалекте и опубликованное в 1986 г. в сборнике "Язык-говор". Дзандзотто, ровесник Пазолини, представляет П. П. П. еще мальчишкой. Тот едет в школу и поджидает поезд, где-то между Сачиле и Конельяно. Точь-в-точь как сам Дзандзотто в тех же краях и в то же время, на таких же сельских полустанках, где звонил станционный колокол "динь-динь-динь". Десять километров для мальчишек того времени были "беспредельностью", так что оба поэта познакомились уже взрослыми. Стоит процитировать самое начало этого стихотворения, ибо такие проникновенные строки прочтешь не каждый день. "Ты ел свою плетенку / в поезде по пути в школу / из Сазилы в Конеян; я был неподалеку, но по тем временам / у десяти километров не было ни конца, ни краю". Повзрослев, продолжает Дзандзотто в этом послании покойному, мы чита-

ли друг друга, ругались; мы были разными, но "о главном думали одинаково".

9. С. 200 — "Насколько мне известно, — признается Пазолини в разговоре с Квинтавалле, — даже негритянский член — это несостоятельный миф. Когда я был в Нубии, я прочесал ее сверху донизу и не нашел никого, ни единого человека, который соответствовал бы этой репутации". ("Дни Содома".) Нужно признать, что образ П. П. П., инспектирующего "сверху донизу" Нубию в поисках исключительных размеров, действительно превосходен.

10. С. 200 — Некоторое время назад, прогуливаясь в Париже по бульвару Сен-Жермен, недалеко от "Кафе де Флор" по той же стороне улицы, я случайно наткнулся на мемориальную доску, установленную на фасаде изящного домика XVIII в. Доска сообщала прохожим, что в этом доме граф Сен-Симон долгиѐ годы сочинял свои ядовитые "Мемуары". Да здравствует злословие! Да здравствует гнусная клевета! Тот, кто не понимает их тонкую и глубокую поэзию, не достоин занятия изящной словесностью, ибо она по определению имеет своим предметом человека и не может скрывать его убожество, коварство, неистребимую глупость и бесконечные формы комизма. Этот белый домик, зажатый между двумя внушительными зданиями, показался мне храмом, заслуживающим такого же, если не большего, почета, какой оказывают домам поэтов-лириков, философов, мистиков.

11. С. 200 — Книга Квинтавалле не лишена весьма удачных пассажей, и было бы жаль, учитывая, что книгу почти нигде не найти, обойти их молчанием. Вот, к примеру, автор воскрешает в памяти эпизод осмотра пленных, когда решается, чьи зады лучше — мужские или женские. "Мы рассматриваем половые губы разных форм и цвета, — хлестко пишет Квинтавалле, употребляя настоящее время при описании прошедших событий. — У многих свисают ниточки "Тампакса", конкурируя с отвислыми яйцами мужчин". ("Дни Содома") Добавлю к этому точный (и скудный) баланс "мерзостей" фильма. В итоге они "сводились к многочисленным актам ручной мастурбации, к немногочисленным — оральной, отдельным актам анального сношения, частому вуайеризму во время тех же актов, двум сценам обильного поедания дерьма и одной — питья мочи". По поводу оформления книги Квинтавалле замечу, что она снабжена толстой вкладкой фотографий со съемочной площадки. Их сделала Дебора Беер, жена Гидеона Бахмана, киноведа и документалиста. Бахман сохранил в своем архиве всю фотосерию Беер на съемках "Салó". Это небывалый документ о последнем периоде жизни Пазолини. В 2006 г. Джузеппе Бертолуччи сделал на его основе довольно оригинальный и проницательный фильм под названием "Пазолини ближний наш".

12. С. 201 — Здесь весьма уместно процитировать две строчки из несравненного Йейтса. Это концовка его "Among School Children" — "Среди школьников" (1927): "O body swayed to music, O brightening glance / How can we know the dancer from the dance?" — "О музыки качанье и безумье — / Как различить, где танец, где плясунья?" [*перевод Г. Кружкова*].

В самом деле, как различить того, кто танцует, и сам танец? Йейтс, заметьте, говорит о невинных школьниках, мы говорим о пресловутом П. П. П. Но помимо того (о чем хорошо знал Йейтс) — что невинных людей нет, Пазолини никак не обвинить в каком-либо расчете, в каком-либо отсутствии непринужденности.

13. С. 201 — Эта байка мне кажется вполне правдоподобной, поскольку не было никаких причин выдумывать ее ни целиком, ни по частям. А если "Кое-что из написанного" всего на пару часов и приняло в голове П. П. П. название "Шкаф", это не должно особо удивлять, судя по методу работы автора. Первым, кто забыл о нем, был, вероятно, сам автор.

14. С. 203 — Это "новый "Сатирикон", — пишет П. П. П., намекая на то, что автор — не только новый де Сад, но и новый Петроний. "Сатирикон", как и "120 дней Содома" и "Нефть" — это длинный отрывок, в котором тщательно выписанные части чередуются с простыми указаниями, не получившими развития. Петроний и П. П. П., между прочим, дают повод для занимательного упражнения в психологическом сравнении. У Тацита есть содержательный портрет Петрония (Анналы XVI, 18—19). Как и П. П. П., Петроний спит допоздна; он из тех, кто по-настоящему живет скорее ночью, чем днем. Он любит "изысканную роскошь", но не мот. В момент вступления на государственную должность (проконсула в Битинии и консула в Риме), по свидетельству строгого Тацита, который в таких вопросах не шутит, этот светский человек "умеет быть суровым и соответствовать своему рангу". Через какое-то время он впадает в разврат или, как весьма прозорливо замечает Тацит, в "имитацию порока" — *revolutus ad vitia seu vitiorum imitatione*, — что является исконной чертой романиста. Последний отчасти "обладает фактами", отчасти делает вид, что это так, идет на попятный, знает, что нужно описать и от чего следует отказаться, чтобы не закопаться в этом. В определенном смысле это шаткое равновесие больше недостижимо в жизни. Ночь будто неуклонно поглощает П. П. П., а пороки, если продолжить мысль Тацита, уже не являются предметом "имитации" на безопасном расстоянии.

15. С. 203 — Аурелио Ронкалья, профессор романской филологии Римского университета, был родом из Модены. Человек большого ума, он обладал безграничной эрудицией. Пазолини, видимо, не раз советовался с ним по поводу "мнимой" незаконченности "Нефти". Так или иначе, оба относились друг к другу с любовью. Думается, их отношения не дали трещину даже после того, как П. П. П. вывел профессора в малоприятном карикатурном виде в одном из мест "Божественного подражания" — "романский филолог, коренастый и стриженый, как офицер инженерных войск". Заметим, что Ронкалья появляется среди участников непринужденного разговора известных представителей интеллигенции в салоне дома Беллончи, месте проведения премии "Стрега", пользовавшейся уже тогда дурной славой. Однако их дружба, по всей видимости, не разладилась из-за этой невинной колкости. Как я говорил, Ронкалья был большим умницей. Он любил скрупулезные исторические изыскания, требовавшие

особой дотошности, как у сыщиков. Ему не нравилось публиковать книги как таковые, за исключением двух эзотерических брошюр по грамматике старофранцузского и провансальского. "Филология, — повторял он, — это яичница из колумбовых яиц". Я успел прослушать университетский курс Ронкальи в середине 80-х, незадолго до его ухода на пенсию. Он читал лекции в самой большой аудитории, просторном амфитеатре, где за предыдущие десять лет бывало всякое. Ронкалья раскрывал секреты "Песни о Роланде". Мелком он писал на доске основные имена и даты истории норманнов, стараясь вписаться в огромные буквы, выведенные желтой краской: "Честь и слава Тристану Тцаре". Двадцатый век действительно был великолепным веком. Я считаю, мне крупно повезло, что я побывал в нем и успел понаблюдать за некоторыми из его последних сполохов.

16. С. 205 — Все материалы, использованные П.П.П. в работе над "Нефтью", находятся в папке, хранящейся в Кабинете Вьёссе во Флоренции. Это порядочное число ксерокопий и газетных вырезок. Их изучила и систематизировала Иоланда Ромуальди, ученица Вальтера Сити. Многие из выводов этой труднодоступной дипломной работы Ромуальди были использованы Сильвией Де Лауде в ее комментарии к "Нефти", опубликованном в 2005 г. в серии "Oscar" издательства "Мондадори". Так что здесь все налицо. Комментарий, конечно, не идеален, но он заставляет призадуматься сих "заговорщиков" о творческом методе Пазолини. Хотя любовь к дипломным работам, как мы знаем, еще слепее плотской любви, ну или хотя бы платонической...

17. С. 206 — Как известно, больше всего подозрений вызывает Запись 21. Машинописная рукопись "Нефти" при теперешнем уровне знаний о ней донесла до нас только название — "Молнии над ЭНИ". Довольно лакомый кусок для тех, кто думает, что последний подвиг Пазолини заключался в раскрытии тайн итальянской нефтяной политики, смерти Маттеи и т. д. Напомним тем, кто мог упустить этот короткий, но знаменательный отрезок — *tranche de vie* итальянской литературной жизни. Из газетных статей, написанных на эту тему взвешенно и со знанием дела, я советую отыскать статью Паоло Ди Стефано в "Коррьере делла Сера" от 12 марта 2010 г. (""Нефть': тайна напоказ"). Весной 2010 г., по случаю крупной миланской выставки антиквариата, прошел слух о том, что нашлась эта исчезнувшая глава. Главные действующие лица этой истории, судя по манере их жуликоватого поведения, как будто сошли со страниц самой "Нефти". Не такой уж это редкий случай, когда жизнь, по словам божественного Оскара Уайльда, подражает искусству. Так называемые владельцы драгоценного отрывка остались в тени. И это понятно, ведь речь шла о материале, если он действительно существовал, украденном у Пазолини, а значит, его следовало вернуть семье покойного после проведения необходимых следственных мероприятий. Добавим к этому, что сенсационное заявление о находке сделал сенатор Марчелло Дель Утри, коренной палермитанец, верный оруженосец Сильвио Берлускони еще с 80-х гг., приговоренный в июне 2010 г. к семи годам тюремного заключения за соучастие в органи-

зованной мафиозной группировке, после того как он уже пришел к соглашению о смягчении наказания сроком на два года и три месяца за уклонение от уплаты налогов. О сенаторе Дель Утри, тонком знатоке литературы, заядлом театрале, издателе классиков, собирателе старинных книг можно думать все что угодно. Для одних он пройдоха, который должен кончить свои дни за решеткой, для других — мученик, невинная жертва предвзятого правосудия. Но одного читатели "Нефти" не могут отрицать: сам факт, что именно такой человек объявил о появлении неопубликованной главы "Нефти", кажется выдумкой — настолько она безупречна. Вот уж потешил бы свою ехидную душеньку П. П. П., где бы он ни находился весной 2010-го. А завершился этот грубый фарс достойным финалом: жулики, овладевшие похищенным фрагментом, при условии что они вообще существовали, почуяли, что пахнет жареным, и больше не давали о себе знать. Впрочем, ничего другого им не оставалось. Окажись материал подлинным, им пришлось бы объяснять, каким образом он попал им в руки; если же речь шла о фальшивке, они предстали бы мошенниками. Остался лишь несравненный Дель Утри, единственный человек, державший (по его словам) в руках означенную главу, которую он мог хотя бы пересказать. Но нет, времени на чтение у него не было. Глава состояла из нескольких десятков листов веленевой бумаги с машинописным текстом и правкой, сделанной ручкой. Возможно, в названии главы "Молнии над ЭНИ" была допущена опечатка: перед сокращением ЭНИ не было артикля, который присутствовал на странице опубликованной книги. Именно название заставляет меня усомниться в подлинности этой утерянной главы. Обычно Пазолини пишет название той или иной главы и только потом принимается за текст, делая между названием и текстом отступ не больше двух-трех строк. Кроме того, в "Нефти" тут и там встречаются пустые страницы, на которых обозначено только название ненаписанных глав. То ли потому, что Пазолини не успел их написать и расставил названия как памятки, то ли потому, что таким образом писатель изначально собирался придать всей книге облик незавершенности. Во всяком случае, помимо пустой страницы, содержащей одно название "Молнии над ЭНИ", в рукописи еще много точно таких же страниц, например (Запись 42), "История XXX и XXX, а также их троих детей XXX", или "Молодой х..." ("История Тонино"), или вот еще "Негр и Рошо" (Записи 52 и 52б). Однако Пазолини ни разу не писал название на одной странице, а текст на следующей, что на полиграфическом языке называется шмуцтитулом. С другой стороны, эти чисто филологические соображения тоже неоднозначны. Конечно, такого рода итальянские делишки с их вечным налетом криминоидальной комедии масок полны множества путаных и неправдоподобных версий. Дель Утри, к примеру, говорит о веленевой бумаге, которой П. П. П. действительно пользовался во время написания романа наряду с обычной бумагой. Кроме того, нумерация записей в этом разделе книги обнаруживает значительные пробелы (страницы неожиданно перескакивают с 23-й на 30-ю, так что невольно думаешь о пропуске). Самым интригующим доводом для тех, кто придерживается версии

существования пропавшей главы, является пассаж в Записи 22а, где Пазолини отсылает читателя, "желающего освежить память", к тому, о чем он писал в предыдущей главе под названием "Молнии над ЭНИ". После столь явной отсылки даже закоренелые скептики вынуждены признать, что существование этой главы представляет собой вполне допустимую возможность. Но и такой довод не приводит нас к окончательному решению, если вспомнить, что Пазолини хотел выстроить незаконченный, пунктирный текст, от которого до нас дошли противоречивые редакции. Отсылка читателя к ненаписанной главе могла бы быть прекрасным трюком-мистификацией. Для верной оценки этого приема надо вспомнить еще два весьма схожих случая отсылки к сведениям, приведенным до этого. Первый относится к Записи 74: "Дом, арендованный Карло, *как мы уже видели*, был одной из незаконных построек, возведенных на улице, параллельной главной улице района Квадраро. Она шла вдоль железнодорожных путей, за которыми возвышались старинные стены XVII века квартала Мандрионе". Мы знаем, что Карло-второй после разделения со своим двойником, живет на окраине. Но, учитывая топографическую точность, это "как мы уже видели" выглядит крайне неуместным. Еще менее двусмысленными кажутся начальные слова Записи 130: "Часто в снах Карло (*как мы говорили*) появлялся немой персонаж". Во всем тексте ни разу не упоминается этот постоянный сон Карло. Короче говоря, как противники, так и поборники версии "украденной главы" имеют на руках козырные карты. Признаюсь, у меня нет железной версии на этот счет. Но, да простит меня читатель, следовавший за моими досужими филологическими измышлениями, правда это или ложь — наше мнение о романе не изменится от этого ни на йоту. Ибо сама творческая манера Пазолини твердо убеждает в одном: пусть даже и пропавшая, глава, посвященная ЭНИ, все равно содержала бы сведения из вторых рук, которые так или иначе можно найти в прессе того времени.

18. С. 206 — Еще более странной со стороны читателей-"заговорщиков" представляется абсолютная глухота к литературному смыслу многих высказываний Пазолини, по мнению которого, например, книга (Запись 66) "обращена ни к чему иному, как к самой себе" и должна считаться "мнимым преломлением действительности". Кроме того, в Записи 37 под названием "Кое-что из написанного", можно прочесть: "Для своей самодостаточной и бесполезной конструкции я выбрал многозначительный с виду материал". Опускаю другие столь же недвусмысленные пассажи.

19. С. 208 — Я говорю о человеческом типаже, распространенном по всей планете там, где существуют благоприятные социальные условия для его процветания. Но не думаю, что на свете есть другое место, подобное Риму, которое изобиловало бы таким количеством бесполезных и прелестных созданий. В некоторых центральных кварталах Рима, где столики в баре постоянно заняты *в любое время суток*, их концентрация может побить любые статистические допущения.

20. С. 210 — Историческое это здание хорошо известно знатокам римской архитектуры. Общее, но весьма точное его описание можно найти в

книге “Guide rionali di Roma” — “Путеводители по районам Рима”, выпуск 18, Rione VII-Regola, под ред. Карло Пьетранджели, часть II, сс. 40—42 (изд. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1984). У палаццо большие рустованные ворота, по бокам два малых парадных. В этом путеводителе палаццо Монторо не без оснований снабжено эпитетом “грандиозное”. Однако существует величие похоронное, тревожное, вечно навевающее печальные мысли. Звезды, горные вершины и скрещенные ветви дуба, использованные для декора фасада, напоминают о многих аристократических семьях, сменявших друг друга и перемешавшихся между собой за этими толстыми влажными стенами.

Сергей Слепухин
Бруно Шульц: от художника – к писателю

Памяти Бориса Дубина

Станислав Игнаций Виткевич[1], первым разгадавший Бруно Шульца, заметил: Шульц – другой, отличный, особенный, в его картинах не “декоративное заполнение плоскости”, традиционная “имитация трехмерных форм отдельных предметов” на девственно чистом белом листе бумаги, а сотворение “конструкции целого... из глубин ‘я’”[2]. “Истоки моего рисования кроются в мифологической мгле”[3], – согласился Бруно в ответном письме. Нет сомнения, “сотворение” – это и есть главная тема Шульца.

Любой художник чувствует себя Создателем, соперником Богу, ибо творит. Бруно вкладывает в уста своего героя: “У Демиурга... не было монополии на творение. Оно – привилегия всех духов. Материи дана нескончаемая жизненная сила и прельстительная власть искушения, соблазняющая на формотворчество”[1]. Искушением Бруно Шульца всегда было творение из тьмы, поэтому-то всем техникам, которыми он владел, он предпочитал клише-верр – “картину на стекле”.

В годы молодости Шульца она была так распространена и популярна, что ее можно было даже назвать народной, “домашней” техникой. Со времен барбизонцев для рядового пользователя процедура весьма упростилась. Художник коптил кусок листового стекла в пламени свечи, а затем заостренным предметом: стилусом, штихелем или тонкой кистью – выскребал в саже изображение. Выцарапывал, вытравлял, размазывал помазком. Обработанное подобным образом стекло прислонялось к светочувствительной бумаге, используясь в качестве негатива для контакт-

© Сергей Слепухин, 2015

1. Станислав Игнаций Виткевич (псевдоним Виткаций, 1885–1939) – польский писатель, философ, художник, фотограф.
2. Ст. И. Виткевич о Б. Шульце (до 4.04.1935). Перевод с польского В. Кулагиной-Ярцевой в цикле статей “Портрет в зеркалах. Бруно Шульц”, “ИЛ”, 1996, № 8, с. 168.
3. Письмо Б. Шульца Ст. И. Виткевичу (апрель 1935). Перевод с польского В. Кулагиной-Ярцевой. “Портрет в зеркалах”, с. 169.

1. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой / Перевод с польского А. Эппеля. – М.: Иностранка, 2000, с. 43.

ной печати. Когда свет проходил через прозрачные процарапанные участки стекла, на белом фоне фотобумаги оставался рисунок черного цвета. Виткевич шутливо называл графику Шульца "царапографией". Клише можно было пользоваться неоднократно. Допускалось не только копчение, но и лакирование стекла, что давало разнообразные эффекты. Шульц, например, пользовался черным желатином.

Возможности любой техники ограничены, и клишеверр не исключение. Как ни бейся, нет желаемой глубины пространства, не хватает динамизма, а линии часто кажутся бестелесными тенями. И в какой-то момент Шульц решил, что можно творить иначе — словом! Это позволяет нырнуть в безбрежность с головой. Позже он напишет Виткевичу: "Границы рисунка у́же границ прозы. Поэтому, мне думается, в прозе я высказался откровеннее"[1]. Джон Апдайк назвал его "величайшим преобразователем мира в слова" — "one of the great transmogrifiers of the world into words"[2]. По-английски "transmogrify" означает способность "превращать чудесным образом"[3]. У Бруно Шульца несомненно был дар — развитое визуальное мышление, то, что Арнхейм[1] называл "A Psychology of the Creative Eye" — "Психология Творящего Ока".

Шульц особо выделял и неоднократно употреблял в новеллах слово "визия" (wizja), в польском языке имеющее множество значений — от "откровения" до "экстаза" и "транса". Неудивительно, что главные герои прозы Шульца, отец и сын, носят имена библейских визионеров Иакова[2] и Иосифа[3]. Аллюзия на образы Пятикнижия и романа-тетралогии Томаса Манна об Иосифе Прекрасном достаточно очевидна, а соотнесение с чудесным даром визионерства несомненно. В Городе коричных лавок "видеть", смотреть в "дефектные мутно-грязные стекла, искажающие в волнистых рефлексах тусклое отражение улицы", — основная форма бытия. Девушки и молодые женщины останавливаются у магазинов и глядятся в витрины. Чудаковатый Иаков, объезжая на огромном велосипеде базарную площадь, всматривается с высоты козел в окошки вторых этажей. Каждая комната у Шульца живет рефлексами за-

1. Письмо Б. Шульца Ст. И. Виткевичу. — "Портрет в зеркалах", с. 170.
2. John Updike. The preface to the Penguin edition of "Bruno Schulz. The Street of Crocodiles" (Classic, 20th-Century, Penguin).
3. Сами графические работы Шульца у Апдайка восторга отнюдь не вызывали.

1. Рудольф Арнхейм. Искусство и визуальное восприятие / Перевод с англ. В. Н. Самохина. — М.: Прогресс, 1974.
2. Отца Бруно тоже звали Иаковом.
3. Шульц подшучивает над читателем: его Иаков тоже ясновидец, взгляд устремлен в небо и даже лестница готова, да вот лестница-то всего лишь малярская стремянка, небо нарисовано на потолке, а ангелы Божии — домашние певчие птички, вылетевшие из хозяйской клетки.

оконных видов, словно камера-обскура, повторяя в своей глубине их краски. Сам Город на огромной стенной панораме-карте обретает фотографически отчетливые формы, ясно формируя из едва различимых недифференцированных массивов "четкую выразительность карнизов, архитравов, архивольтов и пилястр"; вскоре детали обретают умопомрачительную резкость, "словно видишь их в подзорную трубу"[1].

Чтобы заново пережить эпизоды жизни отца, сын приезжает в "Санаторию с траурной каймой"[2]. Там, в конторе за лавкой, он раскладывает многократно сложенный кожух инструмента — "огромные мехи зрительной трубы, протянувшей через всю комнату свой пустой короб, лабиринт черных камор, долгую череду камер-обскур, полувдвинутых одна в другую"[3]. Эта волшебная подзорная труба, как большая черная гусеница, способна своим многочленистым туловом проникнуть во всякий закуток, на любую страницу времени. Дар провидения Иосиф унаследовал от отца. У Иакова тоже был свой "телескоп" — "черный скафандр дома, выдвинутый... в звездную ночь"...

"Половодье визий" — эту метафору не раз использует автор. Что такое "видеть"? Можно ли научиться "видеть"? Считается, что можно. В студии, классе учителя рисования пана Арендта — царство античных Данаид, Ниобид, Танталидов: "Сумрак помещения бывал мутным даже днем, сонливо колышась гипсовыми грезами, пустоглазыми взглядами, тускнеющими овалами и отрешенностями, уходящими в небытие"[1]. Емкое, само за себя говорящее название: музей слепков. "Бесплодный Олимп", — замечает мальчик, неожиданно попадающий в этот паноптикум из магической утробы ночи. "Материя дышит бесконечными возможностями, ... каковые вымерещивает из себя в слепоглазых грезах"[2]. Умение видеть... "Надо приставить пиявками глаза к наичернейшему мраку, совершить над ними легкое насилие, протиснуть сквозь непроницаемое, протолкнуть насквозь через глухую почву — и окажемся у меты, по ту сторону вещей"[3]... Мы в глубинах, в Преисподней. И видим... отчетливо видим под закрытыми веками, ибо мысли тогда щепой воспламеняются

1. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 88.
2. "Название санатории сознательно двусмысленно: клепсидра — это объявление о смерти, некролог, но также и прибор для измерения времени. Этот намеренный двойной смысл объясняется очевидным образом: время в санатории отведено назад для противодействия смерти". Цит. по: Ежи Фицовский. Регионы великой ереси и окрестности. Бруно Шульц и его мифология / Перевод с польского Е. Барзовой и Г. Мурадян. — М., Иерусалим: Мосты культуры/Гешарим, 2012, с. 44.
3. Бруно Шульц. Коричные лавки. Снатория под Клепсидрой, с. 309–310.

1. Бруно Шульц. Коричные лавки, с. 80.
2. Там же, с. 43.
3. Шульца "занимают ложные свидетельства опыта, мертвые сезоны, глухие полосы жизни, когда мы спим или дремлем". Джон Апдайк. Портрет в зеркалах, с. 172.

внутри нас и, вспыхивая от узелка к узелку, призрачно бегут по длинным запальным фитилям”[1].

“Если бы я, утратив пиетет к Создателю, пожелал избрать себе занятием критику творения, я б восклицал: меньше содержания, больше формы!” — такое признание вкладывает Бруно Шульц в уста отца своего героя. Желание естественное, ведь как художник Шульц убежден, форма — первична. В Каббале слово “Творец” (“ארוב”) происходит от слова “רב” — “внешний”. Творец творит мир “из ничего”, Самое Себя сокращая, освобождая место Творению, точней сказать — сотворенному. Лишь сотворив(ברא), Он создает (עשה) мир, конструируя его формы, структурируя сотворенное[2]. Но Шульц не воплощает какую-либо религиозную идею. Его религия — созидательный акт, исступление (exstasis) — умение выйти за пределы себя, платоновское “божественное безумие, божественная одержимость”.

Речь человека — орган метафизики, и мифосозидание вселенной еще не завершено. Предназначение поэта — в придании словам нового смысла, а может, это познание изначального смысла слов, созданных Адамом[3]. “Смысл — начало, которое человек вносит в бытие”[1], — считал Бруно Шульц. Суть его креационизма заключается в желании как можно дальше продвинуться вглубь мрака — в “недра”, “нутро”, “пограничье плоти и духа”, “к исподу вещей”, “на дно поднебесий” — по ту сторону стекла.

Иосиф вбегает в ночь, спешит домой на розыски портмоне. Дорога приводит его в гимназию, к директорскому флигелю, в частную квартиру. Юноша в несколько прыжков пересекает многоцветье ковра, выбегает на знакомую улицу и снова — в ночь. Что происходит, что произошло? “Созвездия стояли теперь перевернутые, все звезды переместились на противоположную сторону”[2]. Случилось! “С черного хода”, “из черноты кинозала”, из аверса — в реверс! Интроверсия, отступление вглубь. Око на обратном пути к себе, к корням бытия, к метафизическому ядру, изначальной идее, “чтобы там от нее отступиться и переметнуться в сомнительные, рискованные и двусмысленные пределы, которые для краткости назовем регионами великой ереси”[3].

“Любая частица реальности жива тем, что входит в некий всеобщий смысл”[4]. Космос Шульца состоит из “семян вещей”, бесконечных по качеству

1. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 192.
2. Именуется эта каббалистическая теория Цимцум (сокращение).
3. “Господь Бог, создав из земли всякое животное полевое и всякую птицу небесную, привел к человеку — увидеть, как назовет, как всякую душу живую человек назовет — таково имя ее”. Бытие. 2:19.

1. “Назвал человек всякий скот и птицу небесную, и всякое животное полевое, а человеку помощь рядом с ним Он не нашел”. Бытие. 2:20.
2. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 83.
3. Там же, с. 41.
4. “Портрет в зеркалах”, с. 170.

и количеству, но "семена" эти не анаксагоровы[1], ибо способны разрушаться и по воле художника должны совершать множественные метаморфозы. Творцу, склонившемуся над закопченным стеклом, "грезящему подкожно по всей сновидящей поверхности"[2], поручено наблюдать за судьбой космоса и хаоса, поскольку это его Творящее Око правит миром.

Видит ли Око "Подлинник"? — Нет! Мастеру, как и его Иосифу, созданное из мрака кажется невольным плагиатом. "Мрак пятится назад", являя зигзаги, спирали звезд и бледных полетов, светящиеся знаки и сигналы. Псевдофауна и пседовегетация высвобождаются из глубинной сути.

Герой шульцевского повествования носит библейское имя Иосиф, что означает "прибавление", "присовокупление". Его глаз и в самом деле "прибавляет" к реальности, но образы являются ему не целостными, оформленными гештальтами[3], конкретными, какими когда-то открылись его легендарному тезке "солнце, луна и одиннадцать звезд", "тощие коровы", "семь колосьев тучных и полных". Напротив, все это возникает в виде абстракций, трудных для однозначного толкования, предстает в виде "эктоплазмы сомнамбуликов, псевдоматерии, каталептической эманации мозга".

Космос Шульца — многоуровневый, "анатомические препарации" обнажают спирали, слои, скважины света, сечения сияющих глыб, плазму пространств, "золоченую математику шестерен и колес в нескончаемых эволюциях". Неохватная стихия. Есть здесь и небесные "жавороночьи верха", и глубинная Преисподняя, "подчердачье" и "кубатура пустоты", живая материя и материя, которую по всем признакам неискушенный отнесет к материи мертвой[1], ибо на страницах книг Шульца можно найти приметы "Того света": Черный надир, темный апогелий, бездонный Оркус душ. Пространства вселенной то пребывают в "развеянном небытии", зияют "выветренной пустотой", "пустеют белизной", как окрестности Крокодиловой улицы, то преображаются в перрон железнодорожного вокзала, кишащий людьми, манекенами, парикмахерскими куклами, назойливым транспортом.

Однако было бы заблуждением считать, что Шульцем движет желание создать собственную космогонию. "Если бы искусство лишь подтверждало то, что каким-то образом уже установлено, — в нем не было бы нужды. Его роль — зондировать

1. Анаксагор (около 500—428 до н. э.) — древнегреческий философ, автор натурфилософского учения о неразрушимых элементах — "семенах вещей", которые он мыслил бесконечными по качеству и количеству.
2. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 192.
3. Гештальт (от *нем.* Gestalt — форма, образ, структура) — пространственно-наглядная форма воспринимаемых предметов.

1. "Нет материи мертвой... мертвость — нечто внешнее, скрывающее неведомые формы жизни". Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 54.

то, что не имеет имени. Художник — это устройство, регистрирующее процессы в тех глубинах, где ценность создается"[1]. Писатель всего лишь предлагает собственный рецепт действительности, "особый вид субстанции". "Субстанция эта находится в состоянии непрерывной ферментации, прорастания, скрытой жизни. Вещей мертвых, твердых, имеющих границы, не существует. Ничто не удерживается в собственных пределах, не сохраняет форму дольше мгновения и при первой же возможности расстается с нею..."[2]

Шульц не раз призна́ется в любви к парейдолиям[3] — иллюзиям, вынесенным из детства, когда "в обоях бутонами набухали улыбки, проклевывались глаза, куролесили проказы"[4]. Его художественная практика с возрастом лишь усилит, углубит склонность к оптическому подлогу, ложно мотивированному видению взаимосвязей и приданию им неадекватной важности. Слово "иллюзия" всегда было синонимом мечтаний, утешения и самообмана. Карл Ланге[5] утверждал, что потребностью человека в иллюзиях и объясняется появление искусства.

Детские годы Бруно Шульца были временем широкого распространения разного рода "чудес". Тот, кто попал в плен оптических иллюзий, став художником, не мог проигнорировать граттаж[1] и клише-верр — это ведь тоже своего рода иллюзион.

Уже сам по себе процесс вытирания, выскребания изображения в гомогенном черном поле предполагает искажение восприятия. Шульц склонялся над черным стеклом, заготовив лишь предварительный набросок. Процесс "узнавания во тьме" — всегда процесс динамический. Если мы говорим о "картине на стекле", то как артефакт, который можно предъявить зрителю, это лишь конечный результат творческой работы. Но для художника бóльшую ценность, пожалуй, представляет сам процесс созидания, то есть видеоряд постоянно меняющихся артефактов, их непрестанная метаморфоза. Вот эту динамику и научился регистрировать в слове Шульц-писатель, запечатлевая все психологические повороты процесса творчества!

Итак, он приступает к работе, топит глаз в "чернильном омуте" "дочеловеческой ночи".

1. "Портрет в зеркалах", с. 169.
2. Там же, с.170.
3. Парейдолия (от *греч.* para — рядом, около; eidolon — изображение) — разновидность зрительных иллюзий. Смутный и невразумительный зрительный образ воспринимается как нечто отчетливое и определенное, в качестве его основы выступают детали реального объекта.
4. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 137.
5. Карл Георг Ланге (1834—1900) — датский физиолог, психолог, философ, психиатр.

1. Граттáж (от *франц.* grattage, от gratter — скрести, царапать) — способ выполнения рисунка путем процарапывания пером или острым инструментом бумаги или картона, залитых тушью, напоминает выскребание по асфальту в литографии. Особенно был популярен в 1920-е гг.

Царство черного! Сразу за дверями гильотина ночи отрубает головы, которые плюхаются в черную воду. Отец Иаков кажется то сверкающей кометой, то кучей мусора. "Действительность принимает различные формы только для вида, в шутку, забавы ради. Кто человек, а кто таракан, — форма не имеет ничего общего с сутью, это лишь роль, принятая на один миг, лишь скорлупа, которая тут же будет сброшена. Здесь провозглашается некий крайний монизм субстанции, для которой отдельные объекты всего лишь маски... Черные пятна, блестящие черные пятна, точь-в-точь тараканья скорлупа"[1].

"Куда сила нашей магии уже не достигает, шумит... неохватная стихия. Слово распадается тут на элементы и самораспускается, возвращается в этимологию, снова уходит в глубину, в темный свой корень"[2]. Время, когда-то пахнувшее новизной и краской, художник, множа безумные отражения, превращает в использованное, изношенное, "протершееся во множестве мест, дырявое и редкое, как сито". Став запредельным, пространство теряет смысл.

Черный — краситель интенсивной мощи. Ван Гог насчитал у Франса Хальса двадцать семь оттенков черного! Какая аскеза и какое богатство! Во времена великого голландца одежда черного цвета считалась очень дорогой, ибо очень дорогим был сам краситель. Бисер белил Хальс наносил скупо, грубо и небрежно, и то лишь обратной стороной кисти.

Помните, темнота — это то, что Господь создал из мрака. Черный — он и явь, и мнимость. Сколько бы колеров Ван Гог нашел у Шульца? Сумел ли бы пересчитать их "во внутренности огромной черной розы", "под небосводом черных сомкнутых век"?

О, эти едва различимые рубежи, достойные Пиранези! Черновая архитектура воображения! Лабиринты нескончаемых колизеев и форумов, выпуклости, вогнутости, пузыри, виноградные грозди с запекшимся соком. Непрогляд-ный строительный материал — уголь, смола, сажа. Черный Аспид, Протей, флюид мрака. "Беспокойная материя темноты, без устали создающая что-то из хаоса и каждый образ тотчас отбрасывающая"[1].

В "шпалере" Шульца белый не есть оппозиция черного, между ними нет борьбы и крайности противопоставления друг другу. Как целое они представляют нечто большее, чем сумму. Черное и белое находятся в синергизме. Запоминающаяся сцена: Бианка[2], утопающая в волнах белого фуляра, сидит рядом с отцом — господином в черном сюртуке и белой пикейной жилетке. Под черным, глубоко надвинутым котелком сереет замкнутое

1. "Портрет в зеркалах", с. 170.
2. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 191.

1. Бруно Шульц. Коричные лавки, Санатория под Клепсидрой, с. 254.
2. Имя девушки означает белый цвет.

хмурое лицо в бакенбардах. Мужчина смотрит из-под больших черных очков. Экипаж проезжает на фоне темнеющего пейзажа: "Чем мрачнее шум парков, тем резче известковая белизна домов".

Белый для черного — не контрформа, скорее мера чистоты, рафинированности. Белый проходит через руки художника, "дабы обновиться, дабы перелинять в них и облезть, как чýдная ящерица"[1]. Белый — символ магического и трансцендентального: Бианка впервые появляется перед художником в белом платье, "стройная и каллиграфическая, словно бы вышла из зодиака".

Черный и белый — это бытие, в отличие от серого небытия, "плюшевого пепла". Эта пара способна визуализироваться, а серый — никогда! Серый для Шульца цвет не срединный — а крайний! У криэйтора Шульца "обратная", "вывернутая" диалектика: черный и белый — цвета хроматические, серый — ахроматичен. Серый — "паразитирующий грибок", которым затянут пейзаж города. Безрадостно жить в этом месте: отсутствие красок, повсюду "серые маки экзистенции". Серый — символ имитативности, метафора канцелярщины, бесплодности, прозы и повседневности. "Все было серо, как на одноцветных фотографиях или в прейскурантах с картинками". В квартале улицы Крокодилов цвет — "непозволительная роскошь".

Для Шульца серый — это еще и область творческих неудач, зона эрозии, искусственная пустыня, не пустившая на свою территорию существа, оживленные воображением художника. Здесь нет ничего, лишь "выветренная пустота", "развеянное небытие". Лучшее определение для серого цвета — "утиль" или, наоборот, "непользованное".

Пусть Шульц доказал, что черный и белый у него щедро плодоносят "стократным урожаем", но разве его "кетонет" — "шпалера" — черно-белого цвета? Отнюдь нет! С беспечностью и легкомыслием избытка он "транжирит" и другие цвета. Наличествует весь реестр красок, "устроенный послойно, рассортированный по оттенкам, идущий в верха и низы, словно по звучным ступеням, по гаммам всех цветовых октав". Но цвет, краска, палитра — не самоцель. Главное — сам акт творения!

"На меня было не напастись бумаги. Брат и мать спешили с новыми и новыми кипами старых газет и кидали их кучами на пол. А я сидел среди бумажных завалов, ослепленный светом, с очами, полными взрывов, ракет, красок, и рисовал. Рисовал в спешке, в панике, поперек, наискось, на исписанных и типографских страницах. Мои цветные карандаши в наваждении летали по колонкам неразборчивых текстов, бегали гениальными каракулями, головоломными зигзагами, неожиданно узлились анаграммами визий, ребусами сияю-

1. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 164.

щих откровений и снова развязывались в пустые и слепые молнии, ищущие стезю вдохновения"[1], — так в "Санатории под Клепсидрой" писатель вспоминает свои первые опыты, ранние наваждения.

Бывает, ставишь перед собой некие художественные задачи, а они... невыполнимы[2]. Поскольку Бруно обладал двойственной ипостасью, ему удавалось находить выход из творческих тупиков с помощью неожиданных решений[3].

Вот Шульц заводит читателя в кофейню. "Голодный" глаз мужчины сразу "вылавливает" в затемненном пространстве "обутую в лаковую туфельку пошловатую ножку". Нет! Это открытые до самого колена ноги барышень "ловят на крючок" глаз мужчины! Как же показать, что они белые, невероятно белые и что жадный зрачок зрителя больше ничего вокруг не замечает?! Он уже налит маслом и разбухает! На помощь Шульцу-писателю приходит Шульц-художник. Это легко! Берем сахарно-белый картон и покрываем его черной тушью. Обязательно сухая основа, влажная будет крошиться! В правую руку — резак, неважно, нож, ромб или зубило. Резкими, уверенными движениями соскоблить тушь! Ага! Алчный глаз пойман! Теперь, действительно, дамы "закладывают открытые до самого колена ноги одну на другую и красноречиво молчат ими". Лишь художник знает, что только техника граттажа "возведет в степень" белый и лучше всего позволит сфокусировать глаз на аппетитных дамских ножках. Это она подсказала Шульцу-беллетристу метафору "красноречиво молчащие ноги".

Обретение вещественности, моделировка и поиск равновесия масс. Иногда вместо обязательного построения перспективы Шульц использует плоскостные упрощенные формы, резко очерченные линиями, возникающими между цветовыми пластами. Его увлекает мысль показать читателю, как создается эта немыслимая композиция — как для того, чтобы "сохранить в неприкосновенности резервы складированного многоцветья", он сдерживает пластические массы, "их нарастающую силу и спокойную мощь".

Фиксируя, запечатлевая в литературном тексте исключительно живописные приемы, Шульц неожиданно находит необыкновенно глубокие философские метафоры. "Время" для него это "изумленная голая форма для восприятия неведомого содержания". Лучший способ изобразить время — сказать, как оно "отступалось в глубину, освобождало место, всё открываясь чистому простран-

1. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 164.
2. Ежи Фицовский неоднократно отмечал, что у Шульца было огромное, но, к сожалению, так и не реализованное желание овладеть всем разнообразием приемов гравюры.
3. "Существуют свидетельства, что иногда рисованная композиция была предвестником образа, который лишь позднее выражается в прозе, что первой была именно иллюстрация, а не текст". Ежи Фицовский. Регионы великой ереси и окрестности. Бруно Шульц и его мифология, с. 482.

ству, пустой лазури без суждения и дефиниции", что оно являло собой "безучастную готовность на всё", "безраздельно отдавалось в распоряжение — одним словом, ждало откровения".

Конечно, Шульц прежде всего рисовальщик! Помните, его рассказ, как всякий рисунок, вознамерившийся убежать, тотчас был пригвожден карандашом, а рука художника кидалась на него, яростно, словно кошка. "Случалось, рука совершала прыжок дважды и трижды, чтобы где-то на четвертом или пятом листе настичь жертву. Не раз вопила она от боли и ужаса в клещах и клешнях диковинных тварей этих, извивавшихся под моим скальпелем"[1].

Как точен глаз! Карандаши "бегают гениальными каракулями, головоломными зигзагами, неожиданно узлятся анаграммами визий, ребусами сияющих откровений и снова развязываются в пустые и слепые молнии, ищущие стезю вдохновения". Карандашный рисунок. Трепетный порыв, обдуманность, расчет. У Шульца под рукой два вида карандашей — мягкий цветной карандаш черного цвета (czarna kredka) и твердый графитовый (ołówek). "Гранит и воск в движенье". Линия Шульца — то смелая, то осмотрительная, то... струсившая, спасовавшая, отступившая в пробел. Уловки, приемы. Вот люди, "потерянные в себе, шаркают, подогнув колени, бредут мелкими ровными шажками в своих огромных тяжких башмаках", ненужные, отчаявшиеся в безысходности. Как это нарисовать? Есть способ: выстроить "по линии совершенно прямой и однообразной", показать "мелкие ровные шажки" пунктиром. "Водостоки монотонно плакали" — тоже показать пунктиром, "выстроить" параллельными ровными рядами мелкий бисер. Возможны другие векторы-направления: "отдаленные линии сближаются и пересекаются, неожиданно сходятся донесения и параллели".

Тетка Перазия трясется от злости, ругается, клянет всех и вся, бранится, угрожает. Есть ли способ изобразить этот "пучок жестикуляции и ругани"? Есть! Художник покажет, как, "изжестикулировавшись", старуха "развалится на части, рассыплется, разбежится сотнею пауков, разветвится по полу поблескивающим траурным пучком панических тараканьих побежек". Это черновой эскиз. Помните, Иосиф заводит с матерью мучительный разговор о происшедшем с отцом — о превращении Иакова в таракана. Сын любит мать, но отца любит сильнее. Шульц дважды употребляет слово "паника". Это чувство испытывает мать, впадающая в панику от неприятной беседы, но в "диком безумии паники", как выясняется, в день роковой метаморфозы находился и отец. Как показать, что мать и отец паникуют по-разному, как выразить, что сын по-разному оценивает состояние родителей?

В первом случае карандаш Шульца дрожит, "проскальзывает", не упирается, линия

1. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 164.

ломка и прерывиста. Писатель прямо говорит, что черты матери "распадаются". Паника же отца изображена иначе: точность контура, "яркий взрыв" графита. "Безумие" вычерчивается как стремительная молния тараканьей беготни. Рассказчик гонит по направлению к жертве все новые и новые полчища гадких насекомых, просветы между тварями исчезают, отец, отданный на произвол судьбы, пленен непрерывными набегами нечисти. Вот он и сам становится тараканом! Графит ложится за слоем слой, начинает блестеть, лосниться черной линией на поверхности пола так, как блестит тараканья хитиновая скорлупа. "Ах, это дикое безумие паники, прочерченное блестящей черной линией на поверхности пола"[1].

Шульц мастерски изображает эмоции в пятнах бесцветных, размытых, неотчетливых, "словно затянутых паутиной" лиц обывателей. Лица горожан — "потрескавшаяся от всяческой погоды кора деревьев", "пустая белая стенка с бледной сеточкой жилок, в которых, как линии на потертой карте, переплетаются воспоминания бурной и впустую растраченной жизни"[2]. Иногда в этом мутном пятне возникает выпуклое бельмо бледного слезящегося глаза. Но вот художник наносит несколько выразительных линий, и лицо Тлуи "стягивается, точно мехи гармоники", физиономия Переплетчика превращается "в клубок шипящих змей", в бороздах, спиралях морщин на челе отца проявляются страдания и мука. Достижение ярчайшей экспрессии не оставляет художника удовлетворенным, он стремится продлить, усилить эффект. Вот почему для изображения ярости и ужаса Бруно ищет "динамические" изобразительные средства, штрихи и линии — "раскручивающиеся", "разворачивающиеся", "коловращающиеся", "вибрирующие", "ввинченные", "скрученные", "выныривающие", "готовые к прыжку" и, наконец, "разглаживающиеся", "смиреющие".

Убедительным доказательством гениальности Шульца-рисовальщика служит новелла "Небывалый ветер"[1]. Надвигающийся зимний шторм, смерч, заверть, буря грозят излить на город тяжкое олово и свинец. Это ожидание неминуемой кары выражено через напряжение, разбухание всевозможных емкостей для хранения жидкостей, из которых может вылиться, вытечь, излиться, разлиться, расплескаться, выплеснуться беда. Художник сваливает в кучу бочки, кадки, ведра, горшки, бутыли, бидоны, пузырьки, выводит "проворные скопища" "бранчливых черпаков и нахальных лоханей". И тогда сам город превращается в живую взбаламученную лохань, "движущийся амфитеатр, подступающий могучими окружиями". Злая, ядови-

1. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 104–105.
2. Там же, с. 143.

1. Бруно Шульц. Коричные лавки, Санатория под Клепсидрой, с. 107–115.

тая краска долдонит в донья, накипает, вздувается, извергается черными реками, течет половодьем "говорливых рыб", галдит, кишит, квакает, напирает, громоздится в небеса, готовая лопнуть. Даже гардины на окне вздуты, а стекла лоснятся жирным отсветом лампы в надежде протечь. Всему причиной неуемный ветер — ветерок, завирюха, верхогляд, ветряга, ветрище, вихрь, вьюга, ураган, шквал, вертопрах, буря, буран. Как показать ветер? Конечно штрихом, конечно линией! Вывести весь арсенал! В бой идет все, что может чертить и оставлять линию: стропила, обрешетины, укосины, бревна, балки, деревянные козла, упадающие на пихтовые колена, обугленные леса чердаков и кровель. Контурный рисунок, усиление тональных вариаций. Графитовая палочка, гусиное перо, перо плакатное, кисть и тушь, тонкий ивовый уголь. Резак "копает", создает надрезы в виде "совка", ползущие из стороны в сторону. Штихель оголяет все на своем пути, оставляет белую пустоту, дочиста подметает пространства площади, которая вскоре начинает "лоснится пустой лысиной".

"Кавалькады", "лансады", "галоп". "Крыши под небесами, черные и косые, пребывают в нетерпении и ожидании. Те, в которые вступил вихрь, вдохновенно воздымаются, перерастают соседние до́мы. Затем они опадают и унимаются. Огромные буки у собора стоят с вознесенными руками, словно свидетели невероятных откровений, и кричат, кричат". Линии "трепыхаются", "выпучиваются", "гнутся", "ломаются". Для этого у Шульца припасены особые метафоры — "силовые линии", которыми, "точно жесткими бороздами, застывшими жилами олова и свинца", стянуто небо; прочерни энергетических полей и "вздрагивающие от напряжений диаграммы бури". "Накипает бродильня мрака". Аделя толчет краску[1] в звонкой ступке, "бестолково колотятся колодки деревянных языков, неумело смалывают в деревянных ртах невнятицу брани и ругани, грязно грозятся по всей беспредельности ночи". "Ветер[2] выдувает холодные и мертвые цвета, медно-зеленые, желтые и лиловые полосы".

Художник, руководящий этим вселенским вихрем, укрепляет стихию в силе и стремительности, непомерно ее растит и, наконец, покоряет пространство, деформирует его, сминает, насилует. Он, Демиург, строит над городом многоэтажный многократный простор, черный лабиринт, вырастающий нескончаемыми ярусами, творит бесфор-

1. Конечно, это черная краска и черный карандаш! Оригинальный текст надрывается от многочисленных "ч", мягких и твердых! Как передать всю эту "**c**iemno**ś**ć", звуки чиркающего о бумагу карандаша, которые в тексте слышны повсюду?! Как бы об этом рассказать русскому читателю, донести, вставить в текст? Тогда переводчик (А. И. Эппель) идет на хитрость, он сознательно гипертрофирует "ч", чтобы читатель "слышал" работу писателя-графика: "**о**ч**ер**дач**е**нные **ч**ердаки **о**ч**ер**тя возникали одни из других и выбрасывались **ч**ерными **ч**ередами" (выделено мной. — *С. С.*).
2. В Писании и вообще в иврите ветер и дух (в том числе Божий, витающий) — одно слово.

менную беспредельность. А в отдаленье, за крышами площади, красит поздними стылыми красками брандмауэры — нагие торцовые стены предместья, изумленные и остолбеневшие от ужаса, карабкающиеся один на другой.

Как хочется придумать новые способы изображения, отображения, воображения! Шульц не брезгует ничем, в ход идет любое сырье: пергаменты, палимпсесты, старинные гравюры, пожелтевшие книги, фотографии, вырезки "мертвых" газет, "слущенные промокашечные окатыши". На пограничье реального, чудного и сомнительного выносится все! Заветная цель — мистификация и фантасмагория. "Белые бумажки, тряпки на помойке — не переваренные эти берцы света всего дольше остаются в мурашечной темноте и не хотят исчезнуть. То и дело мнится, что сумрак их поглотил, но они снова есть и светятся, опять и опять теряемые взглядом, полным зыбкостей и муравьев, но вот уже совсем неуловима разница между этими остатками вещей и ошибкой зрения, которое тут-то и принимается бредить, как во сне, так что каждый сидит теперь в собственном воздухе, словно в комариной туче, обтанцованный звездным роением, пульсирующим мозгом, мерцающей анатомией галлюцинации"[1].

Вовлеченный в бурную художественную жизнь республиканской Польши, Бруно Шульц не мог не знать о быстро развивающемся искусстве его возлюбленной техники — клише-верр. Нет сомнения, что европейский модернизм[1] оказал непосредственное влияние на формирование творческой личности Шульца-писателя и

1. Бруно Шульц. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой, с. 343.

1. Модернистом-новатором в те послевоенные годы выступил художник-фотограф Кристиан Шад. В 1918 г. он стал помещать газетные вырезки и другие плоские предметы на фоточувствительную бумагу. Особое влияние на развитие этого вида искусства оказали работы франко-американского дадаиста Мана Рэя. Исследуя эффекты лабораторной техники и искусственного освещения, Ман Рэй получал интересные трансформации нормального фотографического образа, а в других случаях — создавал световые картины. "Рэйографии" были богаче и сложнее, чем экспериментальные изображения Шада, так как в систему Рэя входили световые лучи и подвижные рисующие лучи света. Более простая техника Шада заключалась лишь в наложении предметов на фотографическую бумагу. В экспериментах с клише-верр преуспели художники Ласло Мохой-Надь, Пауль Клее, Дьердь Кепеш. Они работали и преподавали в Баухаузе. В этой замечательной школе художников и дизайнеров в 1920-х гг. появилась абстрактная и прикладная фотография. Ласло Мохой-Надь был одним из первых, кто создал изображение без использования камеры, оно известно как фотограмма. Абстрактный фотографический отпечаток получался так: непрозрачные предметы, а также предметы с разной степенью прозрачности помещались на лист светочувствительной бумаги, "подрисовывались" с помощью ручного фонарика, а затем производилась проявка, чтобы получить один отпечаток. Отбрасываемые предметами тени, сделанные фонариком, обогащали и объединяли рисунок, добавляли иллюзию третьего измерения.

позволил дрогобычскому гению достичь рембрандтовских высот в живописании волшебной иллюминации. Время, когда Бруно Шульц заявил о себе как художник и писатель, стремилось к разрыву с предшествующим историческим опытом художественного творчества, утверждая нетрадиционные начала. Послевоенные годы, годы социальных и культурных революций, стали стремительным парадом большого числа авангардистских течений. Среди них одним из самых заметных был сюрреализм.

В 1922 году, сразу же после первых выставок, нашлось немало критиков, которые поспешили прилепить живописцу ярлык. "Кто-то предложил для творчества Шульца термин "фантастический реализм". Это очень неточное определение, хотя в нем туманно маячит тень некоторой истинности — симбиоз фантома с реалистическими наблюдениями", — заметит в своей монографии Ежи Фицовский[1]. На попытки отнести творчество Шульца к авангардизму биограф Шульца воскликнул: "Сюрреализм? Так ведь сюрреализм ищет шокирующих сопоставлений, подрядившись служить алогичности сновидений"[2]. Конечно, язык не повернется назвать Бруно Шульца сюрреалистом, но так ли мы правы, непримиримо возражая? Справедливости ради признаем, что сегодня за сюрреализмом, как, впрочем, и за любым другим художественным явлением того времени, закрепилась особая, в угоду рынку составленная легенда, и сформировался "имидж", состоящий из вполне конкретных имен, произведений, событий. Однако согласитесь, современник Шульца знал лишь декларации художников-самозванцев и газетные лозунги, которые привлекали его внимание к очередным скандалам. Авангардистские течения в Европе сменялись непрерывно, и неофиты их плохо различали. Тем не менее о принципах, новых художественных приемах, инструментах и философских исканиях в то время говорили много, молодежь жадно пыталась усвоить новшества и бурно экспериментировала. Бруно Шульц не был исключением.

Базовые принципы сюрреализма, провозглашенные Бретоном, — зарисовки сновидческих образов, применение так называемых "обманок" (trompe-l'oeil и/или "тромплёй"), "автоматизм" — в какой-то мере все это присуще творчеству Шульца. Герои его прозы — визионеры. Видение, в широком религиозно-философском и религиозно-научном смысле, это не столько иллюзия (или галлюцинация), но внутреннее зрение, которое связывается с удаленными во времени и пространстве событиями (ясновидение) или принимается за откровение из другого мира. Нет сомнения, Бруно обладал развитым внутренним зрением — склонностью души одушевлять предметы окружающего мира, ассимилировать их, наделять смыслом, обнаруживать внутреннюю сущность. Вместе с

1. Ежи Фицовский. Регионы великой ереси и окрестности. Бруно Шульц и его мифология, с. 80.
2. Там же.

тем Шульц, как мы уже отмечали, обладал "психологией Творящего Ока", чудесной способностью ви́дения, освоения, усвоения, отличной от умственного постижения или понимания.

Тромплёй, от которого сюрреалисты были в восторге, представляет собой метод обмана зрения, способ манипуляции восприятием, использующий специальные изобразительные приемы, создающие иллюзии. Как человек, изучавший архитектуру, Шульц познакомился с его технологией, а став писателем, нередко вводил в сюжет искусственно созданные "обманки" для последующего их разгадывания вместе с читателем. Конечно, "автоматизм" Шульца иного рода, чем у Андре Бретона, когда-то буквально ринувшегося повторять, воспроизводить каракули пациентов французской психиатрической клиники. Метод письма Бруно естественен, его "автоматизм" основан на регистрации "reality-show", возникающего на сетчатке художника во время работы с клише-верр. Сама же техника клише-верр во времена "сюрреалистической революции" неожиданно обнаружила тесное родство с вошедшим в моду фьюмажем, "открытым" Вольфгангом Пааленом и позднее успешно использованным Сальвадором Дали и Ивом Кляйном[1]. У Шульца также немало приме-

1. Фьюмаж (от *франц.* fumage – копчение, окуривание) – техника получения на бумаге или холсте изображения с помощью копоти свечи или керосиновой лампы. Вольфганг Паален (1905–1959) – австрийский и мексиканский художник-сюрреалист и теоретик искусства. Ив Кляйн (1928–1962) – французский живописец, один из основоположников концептуализма. Провозгласил поиск "нематериальной живописной чувствительности". Ввел в художественную практику монохроматизм, боди-арт и перформанс.

ров перенесения в текст коллажных и фотомонтажных композиций, воссоздание вербальными средствами этих популярных для сюрреалистов приемов.

Фотография и кинематограф были признаны сюрреалистическим искусством par excellence благодаря гибкости их изобразительных возможностей, после войны обогащенных новыми приемами. Нет сомнений, что Шульц применил прием сюрреалистической рэйографии в изображении "Улицы Крокодилов" (как уже говорилось выше, в начале 20-х Ман Рэй фотографировал "без объектива", раскладывая на фотобумаге самые обыкновенные предметы, приобретавшие после проявления фантастический, но узнаваемый вид). Иллюзии и фантасмагории Шульца многих сбивали с толку, и мало кто понимал и признавал, что в период рождения сюрреализм нередко апеллировал к символизму[1], а Шульц как художник и писатель вырос из символизма[2].

Есть еще одна тема, которую нельзя не затронуть. Для

1. Особенно почитались сюрреалистами Гюстав Моро (1826–1898) и Одилон Редон (1840–1916).
2. Майкл Френсис Гибсон, нью-йоркский художественный критик и историк искусства, назвал Бруно Шульца "последним великим представителем духа символизма".

"достижения глубин подсознания" сюрреалисты часто творили под воздействием голода, гипноза, алкоголя, наркотиков. Испытываемые в этих состояниях видения представляют собой образы иного рода, чем иллюзии, это патологическое зрение — галлюцинации. Сегодня для многих сюрреализм вообще неотделим от психоделического искусства, но с ним-то у Шульца как раз нет ничего общего, и об этом стоит сказать подробно.

Галлюцинации отличаются от иллюзий тем, что ложное восприятие возникает в отсутствие субъекта. Они мнимы, это ощущения без раздражителей, обман, ошибка, погрешность восприятия всех органов чувств. Человек видит, слышит или ощущает то, чего нет на самом деле, мозг показывает несуществующие картинки.

Де Сад, Ницше, Лотреамон, Селин, Арто, Батай, Берроуз, Де Куинси, Кастанеда — многие творили при измененных состояниях сознания, из близких знакомых Бруно — Виткевич, который после бурных лет странствий, войны и русской революции обосновался в родной "деревне" — Закопане, недалеко от Дрогобыча. Не переставая творить как художник и писатель, главным делом Виткевич избрал философию. Его поиски были направлены в область "метафизики" неведомого, за пределы познанного мира, и главным методом стало творческое сомнение, путешествие за грань сознания, в глубины недоступного обыденному разуму. "Трансформация зауряднос-

ности в странность" — вот какую задачу ставил он перед собой. Пристрастившись в России к наркотикам, Виткевич производил над собой эксперименты, исследуя влияние разных веществ на художественное видение и экспрессию. На каждой из нескольких сот его картин есть пометка, какой наркотик был использован. В романе "Прощание с осенью" писатель описал кокаиновый транс, в "Ненасытимости" — состояние под "давамеском", наркотические мотивы звучат во множестве его драм.

Рассказ о художественном опыте в измененных состояниях психики, отчет о воздействии на личность разного сорта "дурмана" Виткаций подробно изложил в художественно-публицистической книге "Наркотики" (1930). В поле его зрения попали не только табак и алкоголь, кокаин и морфий, но и, как он их называл, "метафизические наркотики" — пейотль и мескалин[1]. Психолог Стефан Шуман, которого Виткевич

1. Пейотль (пейот) — кактус Lophophora williamsii, в бутонах которого находится психоделическое вещество мескалин, галлюциногенные свойства которого издавна знали индейцы различных племен и использовали во время религиозных церемоний. Вызывает богатые визуальные галлюцинации большой силы. Собственно пейотом называют высушенные на солнце кусочки бутона кактуса, которые заваривают как чай, а мескалином — синтетический аналог алкалоида. Промышленное производство мескалина началось в 1919 г. Наркотик употребляли известные писатели С. И. Виткевич, О. Хаксли, К. Кастанеда, С. Кинг.

пристрастил к пейотлю, считал, что наркотик, производя "акупунктуру мозга", реактивирует "неосознаваемые запасы 'образного сырья', выстраивая их по осям 'кристаллической решетки' энергетических структур, что субъективно проявляется в энтоптических внутренних 'видениях'"[1]. Виткевич, в отличие от приятеля, фантазером не был и не мог удовлетвориться лишь кайфом. Реалист и прагматик, Виткаций хотел получить полную власть над видениями. Но "в мире закрытых глаз" Виткаций неожиданно почувствовал утрату индивидуального тождества и позже вынужден был признать, что "единение с космическим целым" сопровождается ощущением деперсонализации, потерей контроля — над собой, действительностью, творчеством. Ему вдруг открылось, что видение "невозможно прояснить, оно ускользает от всякого анализа и рассыпается в прах, в хаос неопределенности, едва приложишь хоть минимальное усилие к тому, чтоб его осмыслить"[2].

Он стремился к эпифании, мистическому озарению, выявляющему структуру мира и личности в полноте их взаимосвязи, но потерпел фиаско. В своем правдивом эссе о наркотиках Виткевич напишет, что во время опыта смог лишь взбудоражить дремлющее и ленивое сознание ощущением странности мироздания, испытать глубокую боль от невозможности с помощью наркотиков выразить красоту мира, единство монады и вселенной. Переживание метафизического чувства у Виткевича сопровождалось тяжелой депрессией — глубочайшим осознанием тщетности и несовершенства.

Что касается интеллектуального познания и отвлеченных умозаключений, Шульц был весьма большим скептиком, инструментом постижения признавал лишь эмоциональное восприятие. "Сенсуализм, доведенный до крайности, правит миром шульцевского искусства, восприятия формируют здесь реальность и диктуют ей законы, отыскивает в ней 'божьи элементы'"[1]. "Вещи шульцевского мира — таковы, какими мы их видим. Наше восприятие навязывает реальности ее вид и конструкцию... Можно сказать, что шульцевская реальность лежит вне времени, за пределами ее автократической власти".

"Когда современный писатель хочет найти доказательство, сделать более правдоподобным мир трансцендентальный, поместив его в пунктах, где наше знакомство с реальностью имеет пробелы, — он

1. Андрей Базилевский. Виткевич и наркотики. Предисловие к книге "Станислав Игнаций Виткевич. Наркотики. Единственный выход". Перевод с польского А. Базилевского, Ю. Чайникова. М., "Вохазар" / "Рипол Классик", 2003.
2. Станислав Игнаций Виткевич. Наркотики. Единственный выход / Перевод с польского А. Базилевского, Ю. Чайникова. — М.: Вохазар / Рипол Классик, 2003.

1. Здесь и далее цитируется Ежи Фицовский. Регионы великой ереси и окрестности. Бруно Шульц и его мифология, с. 38, 46, 48, 82, 83.

достигает прямо противоположного результата, дискредитируя фантастический сюжет. Между миром трансцендентальным и естественной действительностью не существует никаких мостов", — писал Шульц в одной из рецензий.

Ежи Фицовский, отдавший изучению наследия Бруно Шульца всю свою долгую жизнь, сумел, как никто другой, постичь секрет "демиурговской мощи шульцевского мира". Нет сомнения, Шульц обладал гениальной способностью стирать границы между собой и реальностью, знал, как, "разоружая" действительность, отдать ее во власть волшебству — мифу с "квазирационалистическим подобием".

Пять эссе

Диктатура закона

Объяснить американскую систему правления разумному иностранцу, в том числе бывшему соотечественнику, с годами становится все труднее, а защищать ее от компетентной критики — почти невозможно. Каждые полгода страна балансирует на грани дефолта, с незапамятных времен федеральный бюджет не утверждается в срок, администрация не в состоянии протолкнуть сколько-нибудь значительные законопроекты и утвердить на ведущих должностях своих назначенцев, а тем временем весь цивилизованный мир с нарастающим недоумением наблюдает за прогрессирующим параличом, поразившим государственный механизм первой в истории представительной демократии. Практически каждый, кто худо-бедно овладел алфавитом, пишет экспертные заключения о том, что эпоха Соединенных Штатов миновала и что слово теперь за Китаем (или даже Россией — но это особо острый диагноз).

Что, собственно, происходит? Период глобального превосходства той или иной державы — неминуемо временное явление в мире, где владычествует энтропия, но тем сложнее в нем строить прогнозы за исключением строго пессимистических (в конечном счете все накроется медным тазом), и поэтому версия нашего китайского будущего меня здесь мало интересует. Китай сегодня, судя по всему, уперся в собственную стену. Те, кто постарше, еще помнят панику по поводу стремительного взлета Японии, которая уже давно совершила аварийную посадку и мечется в поисках запчастей. Точно так же я отвлекусь от предполагаемого мирового кризиса капитализма — не то чтобы это был миф, но серьезный анализ мне не по силам, а Китай (равно как и Индия или Бразилия) все равно другой модели не предлагает. Проблема в той степени, в какой она реальна, коренится сегодня в самих Соединенных Штатах, а не в фантомном столкновении цивилизаций. Наиболее серьезные комментаторы давно заговорили здесь о конституционном кризисе.

С одной стороны, американская Конституция — одна из жемчужин западной цивилизации без всяких оговорок, под ее эгидой США не только вышли на позиции мирового лидерства, но и стали магнитом для жителей практически всех других стран. С другой —

© Алексей Цветков, 2015
совместно с сайтом “inliberty.ru”

даже ее составители не только не предрекали ей такой судьбы, но, скорее всего, и не желали ее. Законы вавилонского царя Хаммурапи XVIII века до нашей эры были, наверное, еще более решительным шагом в сторону прогресса для всего человечества, но мы нечасто сегодня натыкаемся на восторженные ссылки на них в повседневной практике. Алекс Сайтс-Уолд в журнале "Атлантик" приводит слова Томаса Джефферсона, одного из авторов конституции, из письма другому автору, Джеймсу Мэдисону: "Земля всегда принадлежит живущему поколению, а не умершим... Любая конституция, таким образом, и любой закон естественно теряют силу по истечении 19 лет"[1]. Эти решительные 19 лет несколько озадачивают, но в целом мысль понятна.

Каждой стране свойственно идеализировать свое прошлое, и уж коли Сербия превратила в предмет национального культа сокрушительное поражение на Косовом Поле, тем больше прав у США прославлять свою победу, но всему должен быть предел. В некоторых здешних кругах о Конституции говорят как о священном тексте, чуть ли не с придыханием, ее гипотетические нарушения приравниваются к смертным грехам, что, однако, не мешает практически тем же людям требовать радикальных поправок, таких, например, как запрет на дефициты федерального бюджета. Надо ли напоминать, что за два с лишним века своего существования Конституция претерпела 27 таких изменений, причем одно из них — с единственной целью отменить предыдущее, что в общем-то стыдно? Любой носок поддается штопке только до известных пределов.

Проблема заключается в том, что некоторые недостатки Конституции, в том числе имеющие прямое отношение к нынешнему кризису, были задуманы и по сей день многими расцениваются как основные ее достоинства. В первую очередь, это пресловутое разделение власти на законодательную, исполнительную и судебную. Надо признать, что разделение было произведено очень тщательно, с целью введения системы сдержек и противовесов — то есть таким образом, чтобы ни одна из ветвей власти не узурпировала полномочия другой и не имела возможности принимать слишком скоропостижные решения. В результате сегодня Конгресс занимается в основном сдерживанием инициатив исполнительной власти, не предпринимая никаких собственных, а Верховный суд аннулирует целый комплект законов, принятый тем же Конгрессом на протяжении сотни лет.

Другой встроенный дефект, тоже задуманный как достоинство, — это защита интересов меньшинств. Тут отцы-основатели, одни из самых незаурядных и образованных людей своего времени, почерпнули свои идеи у Монтес-

1. http://www.theatlantic.com/ politics/archive/2013/11/the-us-needs-a-new-constitution-heres-how-to-write-it/281090/

кье, за спиной которого стоял Аристотель с его недоверием к прямой и пропорциональной демократии. Поскольку тринадцать первоначальных бывших колоний вошли в состав республики на заведомо равных правах, было постановлено учредить вторую палату Конгресса, Сенат, в котором каждый штат представлен на равных двумя сенаторами, независимо от численности населения. Все бы ничего, но Сенату предоставлены равные права с Палатой представителей, и он в состоянии блокировать ее инициативы. В результате, с учетом некоторых тонкостей сенатской процедуры, сорок с небольшим сенаторов, представляющих всего 11 % населения страны, способны воспрепятствовать воле остальных 89. И никакой речи о принципе "один человек — один голос", который является краеугольным для современной демократии, в такой ситуации быть не может.

Чтобы не продлевать список дефектов до бесконечности, отмечу еще один из самых существенных. Процедуре выборов как таковых в Конституции уделено минимальное внимание, и, хотя она с тех пор значительно изменена поправками, эти поправки тоже вполне лапидарны. В результате сенаторы и конгрессмены сразу после своего избрания начинают подготовку к следующей избирательной кампании и сбору средств на нее. В таком режиме законодательная деятельность оказывается практически невозможной, потому что избранники всячески склонны избегать инициатив, без которых на федеральном уровне не обойтись, но которые не по душе их строго локальному электорату. К тому же каждая партийная администрация на уровне штата пользуется своей победой, чтобы перекроить избирательные округа под себя, цементируя таким образом тупиковую ситуацию.

Мысль Джефферсона о встроенной ограниченности любого законодательства, включая конституционное, вполне понятна сама по себе, но некоторые штрихи реальности делают ее еще понятнее. Конституция в том виде, в каком она была принята, обеспечивала невиданные для того времени и во многом беспрецедентные до сих пор гражданские свободы. Но режим правления, который она установила в стране, можно лишь приблизительно охарактеризовать как демократический в современном смысле слова, скорее это была аристократическая республика, даже если понимать это узко, как аристократию духа. Конституция была скроена по мерке правящей элиты того времени, и это был довольно узкий круг, в значительной мере связанный узами дружбы или как минимум личного знакомства. Расчет был на то, что люди этого круга уж как-нибудь достигнут взаимопонимания, а Сенат был задуман с тем, чтобы такое взаимопонимание не оказалось чересчур поспешным. К сегодняшнему дню в стране с огромным населением и глобальными интересами, он сделал такое взаимопонимание практически невозможным.

Сегодня Конституция превратилась в пресловутые евангельские старые мехи, в которые вливать новое вино становится все труднее. В качестве возможной альтернативы Сайтс-Уолд, со ссылкой на специалистов по конституционному праву, выдвигает парламентскую модель, где регулярные кризисы куда менее вероятны, и из тупиков, подобных нынешнему американскому, выводят вотумы недоверия и досрочные выборы. Но любому, кто достаточно пристально наблюдает, к примеру, за современной Италией, такое предложение не покажется бесспорным. Другая возможность выхода — это повсеместная доступность интернета, предоставляющая рычаги законотворчества широким массам избирателей. Но то, что вполне мыслимо в масштабах маленькой Эстонии, становится проблематичным в стране, которой не обойтись, допустим, без интенсивной внешней политики: мы все помним, каким камнем преткновения она стала для Буша-младшего и даже для Обамы. Если подобные решения будут приниматься широкими массами, не очень способными отличить Турцию от Таиланда, вкус к демократии можно отшибить на столетия.

В любом случае радикальные конституционные решения, о необходимости которых сегодня говорят многие, могут потребовать, в самом лучшем случае, целого комплекса поправок к основному закону, а прием таких поправок вполне намеренно затруднен составителями этого закона. В худшем же случае не обойтись без созыва конституционной конвенции, которую каждая идеологическая фракция с жесткой повесткой немедленно попытается угнать в собственную сторону. Времена компромиссов в дружеском кругу давно миновали.

Вместе с тем экономика США потенциально остается одной из самых динамичных в мире, а простор инициативе на местах шире, чем где бы то ни было. Все это лишний раз свидетельствует о том, что главная угроза процветанию страны — не Китай и, тем более, не Бразилия, а собственный конституционный паралич. Вот только разумные способы терапии пока в большом дефиците.

Сезон прогнозов

Размышления о тщетности предсказаний начну с собственного предсказания, которое отличается от большинства остальных тем, что оно не только наверняка сбудется, но и уже начинает сбываться. Наступивший год обещает нам рекордный урожай пророчеств по поводу дальнейшей судьбы человечества, преимущественно мрачных. Законов истории для этого знать не надо, достаточно знакомства с человеческой природой. Мы неравнодушны к числам, кратным количеству пальцев у нас на руках: анатомия как судьба. В этом году исполняется сто лет со дня начала роковой войны, искалечившей сотни миллионов человеческих судеб, приведшей к неисчисли-

мым трагедиям, и мы инстинктивно ждем повторения катастрофы, рвем на себе платье, посыпаем голову пеплом и выходим на площади.

Примеров уже достаточно, приведу лишь один — он примечателен тем, что речь идет не о досужем журналисте, а вроде бы о ведущем специалисте в данной сфере. У Маргарет Макмиллан, профессора Кембриджского университета, только что вышла книга о Первой Мировой войне, явно приуроченная к юбилейной дате и удостоенная множества похвальных откликов — ведущие СМИ англоязычного мира объявили ее одной из лучших книг года[1]. Британский историк с тревогой присматривается и к нашей нынешней ситуации, указывая на возможные параллели тогдашнему кризису[2]. Сто лет назад все началось на Балканах, в месте, сотрясаемом почти непрерывными конфликтами и междоусобицами. Сегодня Балканы вроде бы умиротворены, по крайней мере на время, но у нас на глазах разгорается новый очаг конфликта, Ближний Восток, где серия не слишком удачных революций и растущее нежелание развитых стран вмешиваться привели к фактическому коллапсу правопорядка.

Другая предполагаемая параллель — выход на мировую арену мощной державы, у которой есть основания считать себя обделенной в ходе нарезки глобального пирога, только сегодня это не Германия, а Китай. Нетрудно заметить, что Китай переживает подъем не только экономики, но и национального самосознания, какого уж ни на есть, в результате чего возник ряд международных недоумений — в первую очередь с Японией, но также с Южной Кореей, Филиппинами и Вьетнамом, а заодно и с США — гарантом безопасности некоторых из этих стран. Интересно, чего нам следует ожидать дальше и что можно будет считать стартовым выстрелом катастрофы? Покушение на члена китайского политбюро, едущего в открытом автомобиле по Бейруту?

Книгу Макмиллан я пока прочитать не успел, но, судя по рецензиям, она не принадлежит к жанру исторического ревизионизма и серьезных отступлений от канонической версии в ней нет. Согласно этой версии к войне привела цепь трагических случайностей, каждая из которых была вполне предотвратимой — если бы участники понимали, куда ведет эта цепочка событий. Войны, а уж тем более такой масштабной и кровавой, не хотел никто — ни Австро-Венгрия, предъявившая Сербии резкий ультиматум в связи с обоснованным подозрением, что покушению на Франца-Фердинанда содействовали правительственные круги последней, ни Россия,

1. Margaret MacMillan. The War That Ended Peace: The Road to 1914. — Random House, 2013.
2. http://www.independent.co.uk/news/world/ politics/is-it-1914-all-over-again-we-are-in-danger-of-repeating-the-mistakes-that-started-wwi-says-a-leading-historian-9039184.html

фактически выдавшая Сербии карт-бланш и подразумеваемые военные гарантии, ни даже Германия, давшая такие гарантии Вене. Цепочку замыкает в кольцо тот факт, что в Сараеве был убит может быть единственный человек, способный эту войну предотвратить, ее непримиримый противник. И даже все это кольцо никуда бы не привело, если бы главные виновники не объявили всеобщей мобилизации, после чего военную машину уже невозможно было остановить.

Семь пресловутых сараевских пуль — это как бабочка, раздавленная незадачливым путешественником во времени у Рэя Бредбери, что привело к масштабным переменам в будущем. "Эффект бабочки" просчитать невозможно не только наперед, но даже задним числом. В этом смысле историк, даже такой компетентный, как Маргарет Макмиллан, не имеет никаких преимуществ перед любым желтым щелкопером. В чем она вполне права, так это в том, что обстоятельства во многих местах планеты сегодня складываются не в нашу пользу. Но на самом деле ситуацию скорее можно выстроить как контрастную тогдашней предвоенной, а не параллельную.

Начнем с того, что надвигающуюся катастрофу в те времена практически никто не предвидел, и полагать, что мы с тех пор, даже в лице наших ведущих историков, резко поумнели, наивно. Глобализация, под эгидой Британской империи, связывала самые далекие страны сетями торговли и бизнеса, все понимали, что любая война нанесет непоправимый ущерб экономике и победителей не будет. Об этом лучше всего свидетельствует тогдашний лондонский фондовый рынок, до последнего момента не веривший в худшее. Конфликты, конечно, были, но к моменту рокового ультиматума большинство из них успешно разрешилось. Закончились запутанные балканские войны. Одним из самых опасных моментов был так называемый "танжерский кризис" 1905 года, спровоцированный визитом кайзера Вильгельма в Марокко, в результате чего Франция объявила мобилизацию, но и его удалось утрясти. Претензий с разных сторон было много, но войны не хотел никто — и тем более никто не предвидел ее в таких масштабах, даже после того как она вспыхнула.

Попытка выстроить исторические прогнозы на основе реального или воображаемого сходства предпосылок обречены на заведомый провал не потому, что история лежит за пределами причинно-следственных связей, а потому, что в такой плотной сети событий вычислить причины и следствия мы не в состоянии даже с современными компьютерными технологиями. Любую стройную картину мира в момент обрушивают случайные семь выстрелов. И никакой кембриджский профессор вам не предскажет, где эти выстрелы прозвучат и кто спустит курок.

Но если, покончив с этой параллелью, мы оглянемся по

сторонам без всякой попытки подогнать решение под ответ, то обнаружим, что дело обстоит, может быть, даже хуже, чем накануне рокового августа. Проблемы с Китаем и Ближним Востоком Макмилан отметила вполне правильно, и еще она упоминает о возможности приобретения Ираном ядерного оружия, что тоже не упрощает ситуации. Но главная проблема — неспособность или нежелание противостоять нарастающему кризису. Канун Первой мировой, если закрыть глаза на колониальные мерзости, выглядел как прелюдия к мировому триумфу либерализма, а ведущие западные державы играли роль глобальной полиции, хотя в конечном счете сцепились сами. Сегодня Европа фактически самоустранилась от этой функции, если не считать ограниченных французских операций в Африке, а Соединенные Штаты ушли из Ирака, покидают Афганистан и стараются отвести глаза от Сирии. Между тем мы живем в эпоху самой массовой за всю историю миграции народов, ее маршрут пролегает из бедных и пораженных конфликтами стран в богатые и благополучные, а в этих последних, бессильных справиться с таким потоком, нарастает ксенофобия. Во многих странах Европы все большим авторитетом пользуются крайне правые партии с антиевропейскими и антииммиграционными платформами, а во Франции, одной из основательниц Евросоюза, Национальный фронт Марин Ле Пен имеет все шансы получить большинство голосов на выборах в Европарламент. Наиболее влиятельные из этих партий стараются замести под ковер компрометирующее историческое наследие, привлекая к себе дополнительные контингенты электората: как пишет журнал "Эко́номист", примерно половина французских избирателей студенческого возраста склонны голосовать за Национальный фронт. На этом коричневеющем фоне энтузиасты Майдана и Болотной выглядят как отступающий с боями арьергард либерализма.

Иными словами, во многом ситуация сейчас возможно даже хуже, чем она была накануне августа 1914-го, но никаких параллельных выводов из этого сделать нельзя. Все наши предсказания, как правило, основаны на матрице, впечатанной в нас предыдущим ходом истории, а история имеет свойство нас обманывать: будущее легко может оказаться хуже любого прошлого, но оно никогда не повторит единожды отыгранный дебют. И хуже всего с ролью предсказателей справляются как раз профессиональные историки, которые все эти дебюты держат в голове.

Мы пока не знаем, что может быть хуже еще одной мировой войны, и, если нам посчастливится, не узнаем. Предсказывать плохое очень легко и прибыльно: подойдите к любому покупателю лотерейного билета и смело заключайте с ним пари, что он ничего не выиграет. Но на самом деле позиция по умолчанию, из которой большинство из нас исходит в жизни, — это

оптимизм. Сам по себе он ничуть не разумнее, чем его полная противоположность: полагать, что природа устроена к нашей пользе или вреду наивно. И тем не менее каждый из нас растит детей, ходит на службу, засыпает с твердым намерением завтра повторить то же самое, а не заказывает гроб в ожидании неизбежной смерти и не раздает имущество в ожидании конца света. Плохое случится само — все хорошее зависит только от нас. Падающий имеет свойство подниматься, и в этом весь секрет нашей жизни. Осталось понять, что помочь упавшему подняться — весь секрет человеческой истории, другого у нее нет.

Прощание с головной болью

Оторвемся на некоторое время от политики и приглядимся к быту. У меня есть шкатулка на комоде, в которой уже несколько лет лежат без надобности водительские права. Они, правда, чешские, и, хотя выписаны пожизненно, живи я до сих пор в Чехии, мне бы по возрасту полагалась обязательная проверка и подтверждение. Чешские были выданы в обмен на немецкие, а те, в свою очередь, — на американские штата Виргиния. За баранку я не садился вот уже скоро лет десять и никакой потребности в этом не чувствую.

Вот вкратце история моего автомобилизма. Я прибыл в США в 1975 году, и первые годы всерьез задумываться о четырехколесном друге не приходилось — были другие насущные заботы, и, пока я жил в Нью-Йорке, а затем переехал в Сан-Франциско, общественный транспорт вполне удовлетворял потребности. Но вскоре я оказался в Энн-Арборе, сравнительно небольшом университетском городе, где такой транспорт был весьма рудиментарным, и вдруг обнаружил, что впадаю в зависимость от многих людей, которым приходится подбрасывать меня то на работу, то в магазин, то на вечеринку, хотя вряд ли им это доставляет удовольствие.

Окончательно меня пригвоздил к позорному столбу Иосиф Бродский: он тоже меня куда-то подвозил на своей машине и спросил, вожу ли я сам. В ответ на что я смущенно пробормотал, что вот-де Набоков не водил — и ничего. Бродский посмотрел на меня не без презрения и заметил, что это вовсе не тот пример, который следует брать с Набокова, у которого была в услужении жена. Это я на случай, если кто будет искать у меня влияния Бродского: вот оно.

Учила меня вождению моя университетская подруга на своем стареньком “додже”, на пустой парковке супермаркета, а когда я выехал на настоящую дорогу, то первым делом врезался в изрядный вяз, чем сильно перепугал свою наставницу, но не бесповоротно, потому что потом она все-таки вышла за меня замуж. Сменив несколько машин и стран, я вдруг однажды обнаружил, что сажусь за руль только по

уик-ендам, съездить в супермаркет, хотя прокормиться вполне могу пешком из соседнего, и тогда я продал свою финальную "тойоту" и больше не оглядывался.

Похоже, что по возвращении в США с твердым намерением отказаться от личных колес я, неведомо для самого себя, оказался в русле некоей общей тенденции. Вот графики, приведенные Дереком Томпсоном в журнале "Атлантик"[1]. Как считает Томпсон, они свидетельствуют о том, что почти столетний роман американцев с автомобилем приближается к концу. Графики выглядели бы несколько убедительней, если бы они отображали эту тенденцию во времени, а не были бы просто срезом с нынешней ситуации (там, впрочем, есть ссылки на более пространные аргументы), но тезис автора кажется мне правдоподобным.

Во многих крупных городах страны люди все чаще предпочитают обходиться без автомобиля, и возглавляют этот список Нью-Йорк, Вашингтон и Филадельфия. Здесь легко увидеть общий знаменатель: это города, построенные задолго до эпохи двигателя внутреннего сгорания и отличающиеся высокой плотностью населения. Кроме того, они, как правило, располагают развитой сетью общественного транспорта. Иными словами, их устройство и планировка ближе всего к европейским метрополиям. Могу также засвидетельствовать как житель Нью-Йорка, что это один из самых пешеходных городов Америки, по крайней мере Манхэттен и многие районы Бруклина. Далеко не в каждом крупном городе у пешехода, каким бы запасом времени он ни располагал, есть шанс беспрепятственно добраться из пункта А в пункт Б, а если и есть, то удовольствие он от этого получит минимальное.

Но это — встроенный фактор, он не вчера возник и до недавнего времени не был сильным препятствием автомобильному энтузиазму. На причины перемен косвенно указывает второй график, из которого видно, что от личного автотранспорта в первую очередь отказываются сравнительно молодые люди, как правило, с высшим образованием. А поскольку высшее образование закономерно сопряжено с более высоким заработком, получаем парадоксальную картину: личный автомобиль в США постепенно становится предпочтительным средством передвижения относительно бедных слоев населения. Этому есть объяснение, но начать надо издалека.

Американские города первоначально строились по типу европейских, то есть с образца, стоявшего у недавних переселенцев перед глазами, и представительнее всего тут даже не Нью-Йорк с регулярной уличной сеткой Манхэттена, а столица страны Вашингтон, в значительной мере детище французского архитектора

1. http://www.theatlantic.com/business/archive/2014/01/why-do-the-smartest-cities-have-the-smallest-share-of-cars/283234/

Пьера Шарля л'Анфана, наложившего радиальную сетку на продольно-поперечную: у автомобилиста в таком городе голова идет кругом, и не для него строили. Люди, жившие в городах, в них же и работали, отсюда нью-йоркское метро — одно из первых в мире; были также густые трамвайные сетки, но трамваи сдали в утиль с наступлением автомобильной эпохи, хотя теперь все чаще поговаривают об их возвращении.

В скором времени, после того как Генри Форд вывел личный автомобиль из разряда предметов роскоши и сделал его доступным средством передвижения, началось пресловутое "бегство в предместья", хотя его пик пришелся уже на послевоенные годы. Типичное американское предместье этого периода ни в коем случае не следует путать с российским когнатом: как правило, это большие массивы частных домов с зелеными участками, строго зонированные, так что все торговые бизнесы и пункты оказания услуг вынесены в специальные торговые центры, порой гигантские, — тут пешком за батоном не сходишь, да и тротуары часто не предусмотрены. Большинство рабочих мест по-прежнему находилось в городах, туда ездили на автомобилях, а вот отток жителей превратил центры многих крупных городов в довольно неприглядные черные дыры.

Где же тогда корни тенденции, отмеченной Дереком Томпсоном? Можно, конечно, многое списать на подорожание бензина, хотя в США он по-прежнему дешевле, чем в Европе. Но главная причина не в этом, и вряд ли она одна. В значительной мере такой разворот на 180 градусов связан с эпохой интернета и высоких технологий, они, как правило, развиваются в так называемых стартапах, мелких бизнесах, выживающих главным образом на энтузиазме участников и требующих интенсивной затраты труда, в результате чего ежедневные длинные поездки становятся просто невозможными. Поэтому образованная и в конечном счете все более состоятельная молодежь съезжается обратно в города, чтобы быть ближе к производству, а в местах ее концентрации разрастается сектор торговли и обслуживания, что, в свою очередь, становится магнитом для новых молодых и образованных, которые опять же открывают стартапы. То есть своего рода цепная реакция. Тем временем предместья приходят в упадок и нищают, об этом сейчас тоже много пишут. У них попросту сокращается налоговая база, но к тому же и возможностей приличного заработка не слишком квалифицированным трудом становится все меньше.

У Бродского, если на минуту к нему вернуться, одно из лучших стихотворений завершается изображением новоанглийских детей, которые выбегают под первый снег "и кричат по-английски: зима, зима". Сделано явно ради смысловой рифмы с Пушкиным, но представить себе новоанглийских детей, ликующих при виде зимы, все равно что вообразить детей, живущих в Са-

харе и радующихся песку. Я недоумевал по этому поводу в первые годы после приезда, пока не обзавелся собственной машиной, которую приходилось откапывать после каждого солидного снегопада, и если есть детям от этого радость, то лишь тем, что постарше, да к тому же чисто коммерческая — их обычно нанимают с лопатами. И головная боль этим далеко не исчерпывается. В Нью-Йорке и многих других городах при дефиците парковок нужно еще каждый день переставлять уже запаркованную машину на другую сторону улицы ради очистки этой последней. Случаются, правда, поблажки — как раз после снегопада.

Все это, конечно, было и раньше, но вот теперь, видимо, перейдена некоторая грань. Не очень понятно, как человечество будет, возможно уже через пару поколений, оглядываться на свое четырехколесное помешательство. И однако совсем еще недавно это была любовь, которой, казалось, конца не предусмотрено, в первую очередь в рядах подростков, которые теперь сплошь и рядом не торопятся получать водительские права, хотя когда-то это был важнейший обряд инициации. Один из самых эмблематических американских фильмов, и в то же время один из самых уже ностальгических, был снят в свое время Джорджем Лукасом, и это не "Звездные войны", а "Американские граффити" — лирическая киноповесть о последнем летнем вечере, который американская молодежь посвящает своему любимому досугу: cruising, массовым медленным автомобильным прогулкам по городу — тут, конечно, отдаленная параллель провинциальному фланированию "по бродвею" времен моей юности с той разницей, что молодые люди с любопытством и ревностью присматриваются не только к экстерьеру друг друга, но и к машинам, неотъемлемому атрибуту такого обряда.

Впрочем, любая ностальгия — это прежде всего ностальгия по ностальгии. Действие фильма Лукаса, снятого в 1973 году, происходит в 1962-м.

Поведение по умолчанию

Существует городская легенда, видимо уже непобедимая, несмотря на все опровержения, о том, что, когда нацисты приказали всем датским евреям надеть повязки с желтой звездой, король Дании надел такую первым, а вслед за ним в таких повязках вышло все население страны, и проект сегрегации провалился. Реальная подоплека легенды заключается в том, что король Христиан действительно сообщил премьер-министру в частной беседе о таком намерении. Но когда гонения против датских евреев начались всерьез и ни к каким повязкам уже не сводились, в таком поступке не было нужды. Датчане просто не выдали рейху своих сограждан еврейского происхождения.

Легенда, конечно же, поверхностно эффектнее правды, и, уж конечно, кинемато-

графичнее, достаточно вообразить себе толпы народа в повязках, символизирующих массовый протест. Но никакие повязки, разумеется, не остановили бы исполнителей гитлеровского "окончательного решения". Реальная картина спасения почти всех датчан еврейского происхождения совсем не была такой черно-белой, историческая правда не очень хорошо подгоняется под наши идеальные модели. И тем не менее у датчан навсегда остался уникальный повод для национальной гордости.

О том, как все было на самом деле, теперь можно прочитать в книге Бо Лидегора "Соотечественники"[1] — точнее название не переведешь, хотя в наши дни российское министерство правды постепенно сдвигает это слово к непристойной части лексикона. В качестве исходного пункта повествования автор выбирает 1933 год, когда правительство датской конституционной монархии осознало направление идеологического дрейфа в Германии и приступило к осознанной программе идентификации датского гражданства с демократическим устройством общества, уводящей на задний план все религиозно-этнические различия. Эта программа с дальним прицелом была рассчитана на изоляцию пронацистских группировок в стране, равно как и коммунистов, которые отвергали демократические методы, а после пакта Молотова—Риббентропа воспринимались как прямые союзники нацистов. Но кроме того, она внесла немалый вклад в укрепление национальной солидарности и гражданского общества, и эти факторы в роковой момент сыграли решающую роль.

В канун нацистской агрессии поведение Дании мало чем отличалось от тогдашней тактики других европейских стран. Первоначально она позволяла еврейским беженцам из Германии селиться на своей территории на срок до трех месяцев при условии, что у них были на это средства, но в скором времени закрыла такой доступ. Она также приняла участие в созванной в 1938 году по инициативе президента США Франклина Рузвельта Эвианской конференции, где обсуждался нарастающий исход евреев из нацистской Германии и Австрии и возможные пути решения этой проблемы, но конференция закончилась ничем, фактически расчистив путь для "окончательного решения".

Для понимания того, что произошло впоследствии, необходимо также учесть особые условия нацистской оккупации Дании. Когда, в нарушение договора, немецкие войска двинулись против нее, правительство, ввиду явной бесполезности сопротивления, приняло решение прекратить его чуть ли не раньше, чем для него возник повод, при этом затопив свой флот и эвакуировав большую часть офицерского корпуса в нейтральную Швецию. В результате последующих переговоров Дании удалось добиться

1 Bo Lidegaard. Countrymen. — Knopf, 2013.

льготного статуса: хотя она стала протекторатом Германии, но в статусе нейтралитета, с сохранением демократического правительства — в отличие, скажем, от соседней Норвегии, где было приведено к власти пронацистское правительство.

Надо сказать, что этот статус по многим причинам устраивал и Германию. Прежде всего оккупационный контингент на территории Дании можно было ограничить 20 тысячами, тогда как в случае строго враждебных отношений его пришлось бы увеличить до 150. Кроме того, Дания была важным для рейха источником продовольствия, а в обстановке нарастающего сопротивления его надежность была бы поставлена под сомнение. И еще одна причина, может быть, самая важная: именно такой была в представлении Берлина картина предполагаемого режима в послевоенном рейхе, то есть, по возможности, "добровольно-принудительного" сотрудничества, а не повиновения под угрозой штыка, которое никак не обеспечить на неопределенное будущее. Существенную роль играло также то, что немцы видели в датчанах расово родственных арийцев, и поэтому видимость доброй воли с их стороны была для них хорошей вывеской.

Этот хрупкий баланс был неминуемо нарушен, когда перспективы победы стали сомнительными, а Холокост стал набирать обороты. В 1943 году Адольф Эйхман направил распоряжение копенгагенскому отделению гестапо приступить к депортации евреев, а затем и сам прибыл в датскую столицу, чтобы проследить за выполнением. Но оказалось, что тамошнее гестапо, расслабившись в сравнительно мирных условиях, утратило весь энтузиазм, и даже Эйхман не мог ничего с этим поделать. И не то чтобы операция не была запущена, но почти каждый раз, когда дело доходило до конкретных мер, и евреи, и датчане оказывались предупрежденными заблаговременно — либо полицией, либо даже сотрудниками гестапо. В результате датчанам удалось благополучно эвакуировать почти всех своих еврейских сограждан, около 7000, в нейтральную Швецию. Для сравнения: в Нидерландах, где оккупационный режим был установлен в результате военного поражения и был гораздо более жестким, почти все 100 тысяч тамошних евреев были вывезены в лагеря смерти, и мало кто из них выжил. Более того, евреев очень часто выдавали их арийские соседи — такова была, в частности, судьба Анны Франк.

Иными словами, датский вариант довольно трудно возвести в правило. Единственная приблизительная параллель — это заступничество царя Болгарии Бориса и болгарской православной церкви за тамошних евреев. Но Болгария большую часть войны была союзницей гитлеровской Германии. Кроме того, любители отыскать соломинку в глазу ближнего кивают на то, что датские перевозчики евреев на шведскую сторону за-

ламывали за это немалую цену. Но подобные упреки имеют смысл, только если сравнивать чужое поведение с небывалым идеалом, а не со своим собственным.

И тем не менее эта редкая в мировой истории демонстрация коллективной порядочности и благородства не может не провоцировать на обобщения. Как отмечает в рецензии на книгу Лидегарда Майкл Игнатьев[1], автора, пытающегося отыскать здесь уроки о человеческой природе и о добре и зле в их универсальном смысле, несколько заносит. Нейтральные в нравственном отношении выводы даются гораздо легче: в пользу Дании сыграли те обстоятельства, что она является небольшой и достаточно сплоченной страной и что в пределах досягаемости от нее находилось нейтральное государство. И однако нельзя отмахнуться от того, как пишет тот же Игнатьев, что "солидарность и порядочность основываются на плотности волокон, связывающих народ воедино, от сложившихся за долгое время сердечных обычаев, от прочной культуры совместного гражданства и от руководства, которое воплощает в себе эти добродетели". Датчане, каждый сам по себе, были не лучше и не хуже любого наугад взятого из нас, но им удалось создать такое общество, которое в критический момент способствовало проявлению лучших качеств. Правительство, которое в годы, предшествующие войне, сумело воспитать в народе эти качества, было, в свою очередь, продуктом именно этого народа, а не импортной моделью.

Если попробовать пойти чуть дальше в этом анализе, поскольку аудитория у Майкла Игнатьева и у меня разная, можно указать на два необходимых и сопряженных друг с другом, хотя и не идентичных, условия такой государственной организации. Прежде всего речь идет о зрелой и сформировавшейся нации в компактном государстве, а не о лоскутной мини-империи, сшитой из обрывков прежних, какой всегда оставалась, например, Югославия и даже предвоенная Чехословакия. Только в таком государстве возможна национальная солидарность — это необходимое, но недостаточное условие, нации на ранних стадиях своего формирования склонны к патриотической истерии и поиску врага, в том числе внутреннего. Поведение народа, которое, за недостатком лучшего термина, я бы назвал "датским", требует стабильного гражданского общества, институтов, которые формируются традицией, а не насаждаются декретом.

Механизм такого поведения заключается в том, что человек поставлен в положение, где он выбивается из общего ряда и фактически теряет лицо, поступая низко. Тень этого стандарта, как ни поразительно, легла даже на часть дислоцированного в Дании немецкого оккупационного корпуса, как мы видим не

1. http://www.newrepublic.com/article/115670/denmark-holocaust-bo-lidegaards-countrymen-reviewed&src=longreads

столько из его действий, сколько из эпизодов тактического бездействия и промедления. Слишком легко привести примеры стран, в которых человек поставлен в ситуацию, где он выбивается из ряда, поступая порядочно, поскольку общепринятых норм порядочности нет. И слишком очевидно, что порядочность должна быть не подвигом, а поведением по умолчанию.

Экскурсоводы по будущему

Уже не припомню, кто автор метафоры, согласно которой мы движемся во времени спиной вперед, потому что наше зрение направлено исключительно в прошлое, только там мы можем различать реальные события, тогда как будущее — исключительно область гипотез и догадок. Будущее всегда и повсюду интересовало нас в частном порядке, человеку свойственно беспокоиться о завтрашнем дне, но в этом нет никакой исключительности. Элементарная предусмотрительность свойственна даже белке, запасающей продовольствие на черный день, хотя она порой забывает, что и где припрятала, но у муравьев или пчел таких дефектов памяти никто не замечал. Однако за пределы завтрашнего или послезавтрашнего дня мы, как правило, не заглядывали, полагая, что все будет примерно как сейчас или даже хуже.

На протяжении большей части обозримой истории человечество вело себя в полном соответствии с этой объективной несимметричностью времени, поэтому именно история стала одной из первых гуманитарных наук, оформившихся в виде, близком к нашему современному, еще у Фукидида, тогда как будущее до сравнительно недавнего времени интересовало нас исключительно в эсхатологическом плане, то есть как конечная жирная точка в этой истории, и было исключительной прерогативой религий. Но с некоторых пор векторы поменялись. Будущее интересует нас все интенсивнее, хотя знаем мы о нем ненамного больше, чем наш пещерный предок, а историю теснит футурология.

Критиковать футурологию — сплошное удовольствие, хотя на самом деле слишком легкий вид спорта, я сам неоднократно уступал искушению. Даже экономика в сравнении с ней — точная наука, почти физика. Одну из последних атак предпринял обозреватель британского журнала “Нью стейтсмен” Брайан Эпплъярд[1] — я в свое время невысоко оценил его умственные способности, но даже стоящие часы дважды в сутки показывают точное время, и самый плохой стрелок не промахнется по мишени, занимающей полгоризонта. Эпплъярд вспоминает с заслуженным сарказмом классиков жанра, Элвина Тоффлера, Германа Кана и

1. http://www.newstatesman.com/culture/2014/04/why-futurologists-are-always-wrong-and-why-we-should-be-sceptical-techno-utopians

Марвина Мински, но главным образом его занимают сегодняшние пророки, в первую очередь Мичио Каку, который под прикрытием титула профессора физики выпускает один за другим утопические бестселлеры, предтеча трансгуманизма и искусственного интеллекта Рой Курцвайль и философствующие нейрофизиологи как класс.

Как я уже отметил, Эпплъярд выбрал себе, в данном случае, легкое занятие, вроде ружейной охоты на кур в помещении птицефабрики. Если оставить в стороне Каку просто как занимательного эскаписта, не без выгоды работающего в жанре научной фантастики, которую он маскирует под научпоп, то Курцвайль и нейрофизиологи представляют интерес как целые направления популистской футурологической мысли, ее истеблишмент, своего рода современную магию, проектирующую модель будущего в надежде, что она материализуется. С прогнозами первого и датами их реализации желающие и еще не прочитавшие его последнюю книгу могут ознакомиться в изложении Дика Пеллетьера[1], и я хочу обратить внимание на пункт, до которого не уверен, что доживу, предлагаю проверить тем, кто помоложе. Речь идет о 30-х годах нынешнего столетия.

Оптимизация транспорта, увеличение продолжительности жизни, более надежные системы безопасности делают мир безопаснее и благоприятнее. Автомобили без водителя и не подверженные столкновениям снижают смертность от автокатастроф практически до нуля, гиперреактивные самолеты доставляют в любую точку земли за час или меньше, и, если не считать насилия и несчастных случаев, большинство людей может жить сколь угодно долго. Дома будущего окружают нашу жизнь дополнительными удобствами, комфортом и безопасностью.

Здесь есть над чем похихикать — взять хотя бы автомобили без водителя, которые якобы снизят смертность до нуля. Сначала придется отменить некоторые законы физики. Никакой самый продвинутый автомобиль не в состоянии мгновенно затормозить перед внезапно возникшим на дороге препятствием, которым сплошь и рядом оказывается просто выскочивший по невниманию или по глупости пешеход. Но подобные насмешки — слишком простой и поверхностный метод, возражения есть куда серьезнее, и в эссе Эпплъярда я их не нахожу.

Любой прогноз даже в самой точной науке можно делать лишь со стандартной оговоркой: при всех прочих равных. Так поступают физики, описывая процессы в изолированной системе, и уж тем более экономисты, хотя им это делать гораздо сложнее — слишком много факторов надо выносить за скобки. Но так никогда не поступают футурологи, потому что тогда им придется признать себя шарлатанами, что со стороны в любом случае очевидно.

1. http://ieet.org/index.php/IEET/more/pelletier20140413

Тут я хочу обратить внимание на фразу из вышеприведенной цитаты: "делают мир безопаснее и благоприятнее". Неужели вот так и делают? Даже если мир по досадной случайности превратился в выжженную ядерным конфликтом пустыню? Допускаю, что мы обычно на такие крайности в своих прогнозах не закладываемся. Но разве не более чем вероятно, что общая ситуация будет развиваться не совсем в нашу пользу, а вместе с тем и не в пользу цифровых технологий и рынка для них? Футурологов, как мух на мед, тянет на технологическое пастбище, они экстраполируют какую-нибудь узкую тенденцию, популярную в Кремниевой долине, на все будущее, игнорируя девяносто с лишним процентов всех прочих обстоятельств, которые, по идее, должны оставаться равными. Это логическая индукция в самой пародийной ее форме, высмеянной Бертраном Расселом: корова уверена, что завтра, как и сегодня, ее накормят и вычистят ей стойло, тогда как на самом деле ее отвезут на бойню.

Футурологи обычно игнорируют социальные проблемы, без них светлое будущее вырисовывается не в пример отчетливее. Дистанционными социальными прогнозами в условиях нашей цивилизации занимаются, как правило, писатели-беллетристы, и достаточно перечислить первых приходящих на ум кандидатов, чтобы понять общую тенденцию: Герберту Уэллсу, Олдосу Хаксли, Джорджу Оруэллу и Маргарет Этвуд будущее представало далеко не в розовом свете, и даже там, где отмечается роль технологического прогресса (первые трое из перечисленных), он никоим образом не приводит к всеобщему счастью. Жанр утопии, столь популярный у футурологов, в литературе давно вымер, все подобные попытки оборачиваются антиутопией — как ни собирай, выходит автомат Калашникова. Похоже, в нашем социальном сознании твердо укоренился когнитивный диссонанс.

Можно возразить, что в литературе счастливые концы и положительные герои в любом случае непопулярны, они не являются благодарным материалом для сочинителей. Но это не совсем так. Мое поколение вырастало на творчестве братьев Стругацких и хорошо помнит, как радужное будущее XXI века в их романах постепенно обретало все более мрачные черты — тут явно шла речь не просто о давлении жанровых канонов, а об интернализации жизненного опыта. Тот факт, что свои антиутопии они, как правило, помещали на других планетах — тоже в какой-то мере свидетельство опыта, хотя в данном случае строго локального.

Но оставим в стороне беллетристов, а заодно и социологов, чьи предсказания, как правило, тоже беллетристика, только скучная, обратимся к экономике. Сенсацией нынешнего года стала книга французского экономиста левых убеждений Тома Пикетти "Капитал в XXI веке", чье название явно намеренно перекликается с

известным трудом Карла Маркса. Если мне удастся одолеть этот массивный труд, я еще напишу о нем подробнее, но если коротко, то на основании изучения огромного количества данных за два столетия автор приходит к выводу, что капитализм в его нынешней форме неминуемо ведет к увеличению имущественного неравенства и социального расслоения, поскольку на протяжении этих столетий, за исключением короткого периода после Второй мировой войны, доля прибылей, приходящаяся на капитал, неизменно превышала рост ВВП. Автор предвидит серьезные социальные катаклизмы, избежать которых можно лишь с помощью весьма радикальных политических решений.

Прав Пикетти или нет — это вопрос отдельный, но любая футурология, игнорирующая подобные прогнозы, — пустое сотрясение воздуха. Весь этот цифровой и нейрофизиологический прогресс наблюдается исключительно в развитых капиталистических странах, в первую очередь в США, вклад Венесуэлы или Кубы невооруженным глазом не различишь. И если мы с восторгом пишем о том, какие красоты нас ожидают на 120-м этаже предполагаемого небоскреба, надо вначале убедиться, что фундамент выдержит. Этим я вовсе не призываю Роя Курцвайля или Мичио Каку совершить паломничество в экономику, только этого экономике и не хватало. Но уже одна только книга Пикетти самим фактом своего существования обрушивает все их хрустальные дворцы.

Существует ли будущее на самом деле и в какой мере мы в состоянии его описывать — вопрос метафизический, с налета на него не ответишь. Всегда любопытно бросить взгляд за пределы завтрашнего дня, на все эти летающие автомобили и на умных и добрых роботов. Но для ориентации как минимум в дне завтрашнем у нас нет иного способа, чем понимание происходящего сегодня, а вот с этим у цифровых прорицателей плохо.

Эстетический авитаминоз и национальная вражда

С писателем Александром Мелиховым беседует
Елена Елагина

Елена Елагина. Осип Мандельштам на вопрос “Что такое акмеизм?” ответил: “Тоска по мировой культуре”. Насколько продуктивна эта тоска? И актуальна ли она сейчас, когда любой россиянин — были бы деньги — может утолить мандельштамовскую тоску, слившись с любым объектом культуры на любом континенте? Не говоря уже о возможностях интернета.

Александр Мелихов. Посмотреть на объект чужой культуры, “трепе́ща радостно в восторгах умиленья”, — еще не значит слиться эмоционально с чужой культурой, то есть ощутить себя равноправным членом того социума, который создал эту культуру для собственного, а не для нашего возвеличивания. Ведь главная миссия культуры — экзистенциальная защита, защита человека от чувства беспомощности в огромном безжалостном мироздании. Для защиты от этого кошмара человек и творит оборонительные иллюзии, грандиозные и/или прекрасные фантомы, воодушевляющие грезы, а если даже устрашающие, то все-таки персонифицированные, а не безличные, какова неодушевленная, то есть бездушная природа, которую нельзя ни рассердить, ни умилостивить. И с тех пор как ослабела защита религиозная, самой мощной сделалась защита национальная: только ощущение принадлежности к тому или иному народу дает возможность прислониться к чему-то великому и бессмертному. По крайней мере для массы, не обладающей собственной системой психологической безопасности, каковая имеется у интеллигенции, воодушевленной своей особой миссией. А общенациональная защита всегда завязана на романтизированную национальную родословную, и чужаку с иной чередой предков чрезвычайно трудно с ней слиться. Особенно, если его предки когда-то враждовали с предками того общества, в которое он желает влиться. Ведь все норовят

© Александр Мелихов, 2015
© Елена Елагина, 2015

выстроить свою защиту еще и на принижении других, на контрасте...

Так что тоска по чужой культуре бывает для нас продуктивна, когда укрепляет нашу экзистенциальную защиту, и контрпродуктивна, если ее разрушает. Когда в романтическую эпоху пишутся поэмы и романы о байронических, но *русских* героях, мы видим, что и мы достойны воспевания и у нас есть свои Гяуры и Корсары. Когда мы в юности косили под героев Джека Лондона или Хемингуэя, мы тоже подкрашивали нашу жизнь чужой красотой, а не вытесняли ею свою. Но когда немудрящие Петя и Боря начинают называть друг друга Пит и Боб — это свидетельствует о том, что им более красивой представляется жизнь другого народа, что для русской культуры контрпродуктивно. Наивные политики пытаются бороться с этим соблазном запретами иностранных слов, иностранных букв... да только запретить людям *любить* чужие слова невозможно — запретный плод лишь делается слаще. Кто бы мог запретить дореволюционным парикмахерам кричать: "Малшик, шипси! Да шевелись, дьявол!"... И кто может убить в нынешних лакеях влечение к новообразованиям "Эдука-центр" и "Вижен-сервис"?

Когда-то в Корее среди знати был сверхпрестижен китайский язык — в результате Корея на века осталась без высокой национальной литературы. В России тоже был сверхпрестижен французский язык — даже Чичиков перед зеркалом произносил слова, отчасти похожие на французские, хотя по-французски не говорил вовсе, — однако Россия сумела выдвинуть национальную аристократию, европейски образованную, но патриотичную, способную выдержать культурную конкуренцию с Европой, а кое в чем ее и превзойти (например — в литературе). Национальная аристократия — лучшее орудие культурной реконкисты, так что если мы не хотим свести культурную оборону к политиканскому арьергардному тявканью, то должны задуматься о возрождении национальной аристократии, о широчайшей сети "царскосельских лицеев", делающих ставку на самых одаренных и романтичных, а может быть, даже — почему бы немножко не погрезить? — и о новой, не об очередной "демократической", а об Аристократической партии.

Это можно обратить и в шутку, однако поражение в культурном состязании — дело весьма серьезное, эстетический авитаминоз — болезнь почти смертельная. Когда народу его собственная жизнь представляется недостаточно красивой, он деградирует как целое, а частные лица без культурного допинга начинают добирать до нормы психоактивными препаратами, а то и кончать с собой. Но кто-то стремится слиться с победителями, изображая даже перед собой самого образо-

ванного иностранца, а кто-то, наоборот, пытается отвоевать оружием то, что проиграно в мире духа: международный терроризм — это арьергардные бои культур, проигрывающих в состязании грез, проигрывающих на всемирном конкурсе красоты. На этом фоне национализм, стремящийся лишь отгородиться, а не уничтожить источник культурного соблазна, выглядит вершиной мудрости и кротости.

Изоляционизм — далеко не худший метод национальной защиты, он может предъявить и примеры вполне положительные. Когда тоска по мировой культуре начала разрушать еврейскую религиозную общину, многие "отщепенцы" попытались обрести защиту в слиянии с более престижными и блистательными культурами. Сионизм же предпочел припасть к собственным национальным истокам, и главный идеолог российских сионистов, Владимир Жаботинский, европейски образованный и талантливый литератор, называл первейшей национальной задачей освобождение от влюбленности в чужую культуру — унизительной влюбленности свинопаса в царскую дочь. Когда ассимиляторы возмущались, что он-де тянет их из светлого дворца в затхлое гетто, Жаботинский отвечал, что не надо изображать свое предательство возвышенными красками: чем обустраивать родную хижину, разумеется, приятнее перебраться в чужой дворец. Где, однако, вам не раз придется скрипеть зубами от унижения, ибо все дворцы обставлялись не для вас. Да, в нашей хижине, в нашей истории больше страданий, чем побед, но кто, кроме нас, среди этих ужасов сумел бы не отречься от своей мечты!

Короче, это были типичные идеи изоляционизма и национальной исключительности. Но когда другие энтузиасты заговорили о некоем еврейском евразийстве — мы-де построим государство, вбирающее в себя черты и Запада, и Востока, Жаботинский дал жесткий отпор. Какие такие черты Востока — отсутствие светского образования и демократии, порабощение женщины? Нет, новый Израиль должен обладать всеми европейскими институтами, без которых не может быть и национальной конкурентоспособности. И по мере становления государства идеологические крайности были оттеснены прагматическими задачами национального выживания, которые постепенно привели Израиль в клуб так называемых цивилизованных стран, а он как будто этого и не заметил. Ибо научился относиться к чужому суду, как и завещал Жаботинский, "с вежливым равнодушием". А если бы он твердил себе: "Мы европейская страна, мы европейская страна", — то каждый эпизод, который бы демонстрировал, что европейцы любят себя больше, чем евреев (а в политике та-

кие эпизоды неизбежны, ибо национальный и цивилизационный эгоизм — дело совершенно нормальное), — каждый такой эпизод непременно вызывал бы волну ненависти.

Этот "особый путь" сионизма в чем-то неплохо бы повторить и России, ибо в последние десятилетия обитателями некоего гетто на обочине "цивилизованного мира" начинают ощущать себя русские. При этом намечаются те же способы разорвать унизительную границу: первый — перешагнуть, сделаться бóльшими западниками, чем американский президент; второй — объявить границу несуществующей: все мы дети единого человечества; третий — провозгласить свое гетто истинным центром мира: утрированное почвенничество. И четвертый, самый опасный, — попытаться разрушить тот клуб, куда тебя не пускают, или, по крайней мере, где тебя принимают не так нежно, как грезилось.

Однако наилучший способ освободиться от ненависти — перестать в такой клуб стремиться. Тогда рано или поздно вас приведут туда интересы совместного выживания среди новых вызовов.

Е. Е. По сути, мы говорим о глобализации мира. Границы прозрачны, средства связи доступны и молниеносны. А что при этом происходит с различными культурами? Вместо ожидаемой унификации, все, напротив, изо всех сил вспоминают о своих корнях. Грозит ли нам в будущем исчезновение национальных культур и возобладание некой всеобщей?

А. М. Всякая культура борется за чувство уникальности и превосходства, ибо Господь не создал человека скромным, он создал его по своему образу и подобию. Да скромные народы просто были бы и нежизнеспособны: если мой народ не лучше других, то ради чего я стану приносить ему хоть малейшие жертвы? Однако на пьедестале почета могут разместиться лишь самые сильные. А проигравшие не примут никакой всеобщей культуры, отводящей им роль ординарностей. Они непременно будут мечтать и мечтают о реванше, а потому национальную нетерпимость в мир несут не сильные, а слабые, не Голиафы, а Давиды. "Ибо нет ничего опаснее, чем мания величия карликов, в данном случае маленьких стран; не успели их учредить, как они стали интриговать друг против друга и спорить из-за крохотных полосок земли: Польша против Чехословакии, Венгрия против Румынии, Болгария против Сербии, а самой слабой во всех этих распрях выступала микроскопическая по сравнению со сверхмощной Германией Австрия". Это не я, это Стефан Цвейг, пацифист и космополит.

К счастью, у карликов недостает сил натворить слишком много ужасов. Главные ужасы начинаются тогда, когда оби-

женными начинают ощущать себя великаны. А значит, в том, чтобы не обижали великанов, более всего заинтересованы карлики, ибо рано или поздно все обиды великаны выместят на них. И наоборот: будучи спокойны за свое доминирование, великаны будут не только заинтересованы в сохранении мира, но и сумеют его обеспечить.

Заботиться прежде всего о достоинстве Голиафов ужасно нелиберально, но иначе не усмирить вечную готовность народов перейти от насмешек и брюзжания к насилию друг над другом. Миром должны править сильные, ибо рано или поздно власть все равно перейдет к ним, но только через страдания и кровь. А относительный мир между народами удавалось установить лишь имперской власти, использовавшей мудрый принцип: собирай подати и, по возможности, не трогай коллективные грезы — культуру. Пусть молятся, как хотят, женятся и даже судятся по-своему, и лучше всего управлять народами-вассалами руками их же собственных элит, усыпляя гордость последних возможностью входить в элиты "федеральные", тогда как гордость "плебса" будет убаюкана тем, что в будничной жизни сталкиваться с чужеземцами ему почти не придется.

Порождающий имперский принцип плюралистичен — в отличие от монологизма национальных государств (в новых постверсальских, постимперских государствах положение евреев ухудшилось, а это важный индикатор отношения к конкурентоспособным чужакам). Но если имперская элита не способна укротить кнутом или пряником амбиции отдельных народов, это открывает путь конфликтам всех со всеми: или все ненавидят центральную власть и воображают, что без нее жили бы в мире и дружбе, — или все грызутся друг с другом и мечтают о центральной власти, у которой они могли бы найти управу на наглых соседей.

Подобие имперского равновесия можно было бы осуществить и в мировом масштабе (каждый региональный лидер держал бы своих "бешеных" в узде), если бы Голиафы не взращивали друг против друга пламенных Давидов, одному из которых рано или поздно удастся-таки ввергнуть человечество в мировую войну. Да, Голиафам давно бы пора обуздать своих бешеных и не подзуживать чужих, но, увы, национальные культуры толкают их не к сотрудничеству, а к борьбе за первенство. Кажется, что борьба ведется за территории, за ресурсы, которые было бы куда дешевле купить, но в глубине души — за красоту и значительность, за доминирование собственных грез. За исцеление и профилактику эстетического авитаминоза посредством кровавых ванн.

Е. Е. Есть два страшных слова — вестернизация и американизация. Это реальная угроза или бумажные тигры?

А. М. Бумажные тигры? Взгляните на книжные полки. Современная русская литература занимает, дай Бог, десятую часть, а в кино и того меньше. Кажется, не все ли равно, читать про Петю и Машу или про Пита и Мэри — было бы хорошо написано. Но если люди не видят свою жизнь отраженной в возвышающем зеркале искусства, у них возникает ощущение, что их жизнь недостойна воспевания. Что и есть поражение культуры. И тут даже победителям не стоит относиться к этому явлению легкомысленно, ибо ни одна культура задешево свою жизнь не отдаст. Кровавые ванны она пропишет всем своим обидчикам.

Е. Е. В свое время известный телеведущий заявил в частном разговоре: "Как только я вижу русские имена в книге, я ее закрываю". Но есть ли высокие образцы в нынешней переводной литературе?

А. М. Хорошие, даже отличные писатели есть, образцов для подражания не вижу. А с теми, что нам подсовывает фабрика фальшивого золота — Нобелевская премия, чаще всего нужно прямо-таки бороться. Вернее, нужно бороться с нашим пресмыкательством перед нобелевским "брендом". Его дутые фанфары заглушают голоса наших писателей, которыми читатели могли бы воодушевиться.

Е. Е. На постсоветском пространстве происходит нервозное дистанцирование от русской культуры: в западных регионах — с определенным уровнем фашизации, в восточных — с исламизацией экстремистского толка. Можно ли остановить эти процессы или же наши нынешние соседи будут постоянной угрозой России, и не только в культурной сфере?

А. М. Для соседей культурную угрозу скорее представляем мы, как для нас — Запад, потому что мы по сравнению с ними более сильная культура. Я не видел ни одного русского человека, которого бы соблазняла возможность изображать узбека или украинца. Их язык нас только забавляет: *моя твоя не понимай, самопер попер до мордописца...*

Но никакой народ не захочет оставаться в империи, где его язык смешон. Ведь передразнивать можно только что-то похожее — ни еврейский, ни эстонский, ни грузинский язык не передразнивают, передразнивают только их акцент, когда они говорят по-русски. А у себя дома все говорят без акцента, хотя и тут находятся охотники передразнивать областные выговоры. Я никого не обвиняю, люди иными быть не могут, каждый народ может выживать лишь до тех пор, пока поглядывает на соседей свысока.

Братских народов вообще не бывает: культурная близость только открывает дополнительные возможности для культурного поглощения, а потому и возбуждает более острый отпор. Однако и внутри национального государства так подчинить воодушевленное собственными сказками национальное меньшинство, чтоб оно и пикнуть не смело, на сколько-нибудь длительное время сегодня не получится: "окончательные решения" национальных вопросов в Европе пока что невозможны. Для построения национального государства в сегодняшней Европе спокойнее освобождаться от территорий, где живут чужаки, не разделяющие "титульных" самовосхвалений, — так, если бы мы удержали Прибалтику в составе России, это был бы вечный троянский конь. Но, к несчастью, любой клочок территории тоже относится к числу национальных святынь: "Двух тысяч душ, десятков тысяч денег не жалко за какой-то сена клок"...

Это всегда очень тяжелый выбор — жизнь с обиженными чужаками или жизнь на усеченной территории. Но в сегодняшней Европе я выбрал бы второе: дух важнее, чем земля, тот же Израиль вернул землю тем, что сохранил дух. Жизнь в вечном противостоянии страшно обедняет культуру, выдвигая на первое место ценности борьбы, а не созидания. Да и демократия невозможна, когда приходится держать в узде неких сильных и образованных "внутренних врагов".

Е. Е. Как представляется, экономически и геополитически сильная страна переносит свою экспансию и в сферу массовой культуры. А что с культурой высокой? Там тоже "побеждает экономически и технологически сильнейший"?

А. М. Победа христианства была победой слабейшего, сумевшего объявить поражение на земле залогом победы на небе. Но в рациональном мире, где физические ощущения считаются более важными, чем душевные переживания, такое невозможно. Грезы на время побеждают: коммунистическая, либеральная — однако от них быстро начинают требовать реальных достижений. Но чем бы мы могли сегодня взять, не слишком надрываясь? Тем же, чем всегда брала Россия: производством гениев и прорывами в небывалое. Мы уже десятилетия защищаемся авторитетом Толстого, Достоевского, Мусоргского, Чайковского, Менделеева, Ляпунова, Колмогорова, Королева, Гагарина; возрождение аристократии — разумеется, не сословной, а духовной, нацеленной на то, чтобы оставить след в вечности, — породит и новые прорывы. Комплекс устремлений аристократического слоя собственно и есть пресловутая национальная идея. А его достижения лучшее лекарство от эстетического авитаминоза.

Е. Е. Как в культуре проплыть между Сциллой и Харибдой: сохранить культурную самобытность и при этом не выглядеть архаичным, отсталым?

А. М. Рациональный мир, уничтоживший собственные сказки, только и делает, что выискивает архаические уголки, где сохранились экзотика и романтика. Павич, Маркес, даже Пьюзо эксплуатируют именно эту жилу.

Е. Е. От наших зарубежных соотечественников слышатся упреки: мы, дескать, мало пропагандируем русскую культуру. Что такое Россия в глазах остального мира? Матрешка, шапка-ушанка со звездой и автомат Калашникова. Почему Япония сумела сделать все японское брендом — и цветение сакуры, и нэцкэ, и хокку, и сад камней, и чайную церемонию, и национальный костюм (перечислять можно долго, а ведь эта культура вторична по отношению к китайской), а Россия — ничего, кроме матрешки, внедрить не сумела?

А. М. Людям нужна красивая сказка, о чем я, в частности, писал в книге "Республика Корея: в поисках сказки". Южная Корея с ее фантастическим техническим прорывом на каждом углу твердит, что она самая европейская страна Востока; реакция же европейцев на это самая естественная: зачем нам копия, когда уже есть оригинал — мы сами. Испания для нас тореро и коррида, Куба — барбудос и гаванские сигары, Индия — йоги и Шивы. Создать новую сказку чрезвычайно трудно, ибо она должна выделять страну из прочих. А мы настаиваем на том, что мы нормальная европейская страна, то есть — ординарная. Все места для культурных символов уже заняты, и с точки зрения нормальности мы можем быть только версиями известного, а миру требуется что-то небывалое. Медведи и сугробы — это нечто оригинальное, у Албании с Сербией и этого нет, а Рахманинов и Колмогоров — чем они интереснее Бетховена и Коши[1]?

Е. Е. Каковы ваши прогнозы по поводу дальнейшего взаимодействия мировых культур? Что намечается? Исламизация Европы? Дальнейшая вестернизация и американизация России? Или же что-то совсем иное?

А. М. Борьба культур, борьба соблазнов будет продолжаться вечно. Если бы ее исход можно было предвидеть, это означало бы конец истории. Но уже ясно, что жертвенность, готовность принимать ванны из собственной и чужой крови будет играть не меньшую роль, чем богатство и высокие технологии.

1. Огюстен Луи Коши (1789–1857) — великий французский математик и механик. (*Прим. ред.*)

Анна Матвеева

Ключи от замка, или Под *замком*

Что *можно написать за месяц*

Шотландский замок Хотордан прячут от туристов — ни за что не догадаешься, какие красоты скрывают автоматические ворота с табличкой “Private”. Зеленые газоны, лес, пещеры, где скрывались Уильям Уоллес и Роберт Брюс, а еще — цветущие рододендроны, горная речка Северный Эск, олени, перебегающие дорогу, ну и, собственно, сам замок, возведенный в Средние века на высокой скале. Туристам вход заказан, зато сюда пускают писателей со всего света — правда, не навсегда. Каждые пять лет любой действующий прозаик, поэт или драматург имеет право на жизнь и работу в этом старинном здании — конечно, если принимающая сторона сочтет претендента достойным. И если у него будет рекомендация от счастливчика, гостившего в Хотордене прежде.

Потому-то Хотордан пользуется особой популярностью среди екатеринбургских писателей — они передают друг другу открытки с рекомендациями, как тайное знание. Или благословение. Лет через десять, после того как тропу разведали первопроходцы, дошла очередь и до меня — спасибо уральско-британскому поэту Олегу Дозморову, а также филологам Дмитрию Харитонову и Борису Ланину.

Я плохо представляла себе, куда и зачем еду, на что все это будет похоже, и думала, в основном, о том, что месяц без семьи — очень долгий срок, и о том, что мне нужно дописать роман, и еще — о том, что в Хотордене, судя по немногочисленным снимкам, которые я видела, наверняка живет привидение, а может, даже целая семья призраков.

Мейлы от Хэмиша, администратора замка (надо сказать, на протяжении всего месяца я старалась избегать слова “приют”, зато охотно злоупотребляла словом “замок”), изобиловали проявлениями всяческой заботы: “сообщите мне ваш номер телефона”, “проверьте время вылета из Франкфурта”, “в Эдинбурге не уходите из зоны вылета, пока я вас не встречу”. Сомнений не оставалось, бедняга давно привык к тому, что писатели — люди со странностями,

© Анна Матвеева, 2015

если не сказать хуже. Разбредаются, кто куда, опаздывают на самолеты и не помнят свой собственный номер телефона, не говоря уже о чужих.

Я готовилась приятно удивить Хэмиша своей собранностью и высокой дисциплинированностью, но пока что меня удивил шотландский пограничник, изучавший официальное приглашение из замка:

— Писать, что ль, приехала? — поинтересовался он. (Шотландцы, если кто не в курсе, говорят по-английски с сильным акцентом, напоминающим русский, — поэтому они сразу же стали мне так милы).

— Да, — сдержанно пояснила я.

— И что можно написать-то, за месяц? — спросил пограничник, покачивая головой и как бы удивляясь наивности иностранных сочинителей. Потом, пожав плечами, все-таки открыл мне ворота в Шотландию.

Мужчина, который махал мне рукой на выходе, выглядел таким счастливым, что я сразу поняла — это Хэмиш, и он очень рад, что я не потерялась. Удивительно, что он меня узнал, ведь фотографий мы друг другу не присылали, и, честно говоря, многие люди, летевшие со мной одним рейсом, куда больше походили на литераторов. Хэмиш схватил мой чемодан, и мы куда-то побежали. Он ходил очень быстро — как впоследствии выяснилось, он все делал очень быстро: говорил, ел, водил машину, решал самые разнообразные вопросы, связанные с трудом и бытом писателей, и так далее. А еще Хэмиш был — и остается — поэтом. Хотя кого удивит администратор-поэт, если даже ужины для нас готовила известная составительница кулинарных книг? Как-то раз между торжественными объявлениями блюд она сообщила не менее торжественным тоном: “Сегодня я встречалась с моим издателем!”. Кажется, только горничные, Мэри и Джорджина, не отметились в сочинительстве — хотя, возможно, нас просто не поставили в известность.

В аэропорту Хэмиш представил меня двум другим дамам, которые очень удачно прилетели почти в одно время со мной — Маргарет и Кара, поэзия и драматургия, США и США.

— Какое все зеленое! — восхищалась Маргарет, глядя на действительно *очень* зеленые поля, пролетавшие за окнами машины. Я пыталась вспомнить как можно больше английских слов, выражавших восторги и благодарность. А ведь прежде я искренне считала, что прилично знаю английский! Вскоре выяснилось, что стоит беседе покинуть спасительные рамки “open the door” и “have a nice time”, как я тут же превращаюсь в несчастную немую, щелкающую пальцами в поисках нужной словесной конструкции — желательно элегантной и остроумной. Все дело в том, что собеседники мои привыкли играть словами, перебрасываться цитатами и шутить — в общем, вести себя так, как и подобает воспитанным литераторам, случайно угодившим за общий стол. Коллеги мои были все как один англо-

язычными — даже канадцы, которыми разбавили потом американскую компанию, оказались не из французской части.

Мне было очень нелегко поддерживать эти беседы разной степени изысканности на чужом языке, но я решила не падать духом и попытаться рассматривать ежедневные мытарства как шанс попрактиковаться в разговорном английском. Но это было значительно позднее, а пока что мы подъезжали к Хотордену — мимо сверкающих зеленых газонов и рослых деревьев. Когда развиднелся замок, драматургия, поэзия и моя скромная личность забыли о том, какое все вокруг зеленое, и начали думать, неужели нас и в самом деле сюда пустят? Уж слишком он был красивый — как со старинной гравюры.

Пустили. Хэмиш быстренько распределил нас по комнатам, у каждой — имя собственное. Моя звалась "Evelyn", и на двери краской были выведены имена счастливцев, живших здесь прежде. Опознала я только одно имя — Аласдер Грэй, но мне и его хватило.

В *роли привидения*

Хоторден — замок, принадлежавший шотландскому поэту Уильяму Драммонду, известному как Драммонд из Хотордена (1585—1649). Сейчас его вспоминают не столько благодаря поэмам, сколько записанным беседам с поэтом и драматургом Беном Джонсоном, который посетил замок в 1619 году и вдоволь посплетничал с хозяином о Шекспире и "нестыковочках" в его пьесах. Подземелья замка скрывают пещеры, которые помнят еще древних пиктов, а также королеву Викторию, которая посетила Хоторден в 1842 году — это событие было увековечено живописцем Уильямом Алленом: картину можно увидеть в Национальной портретной галерее Эдинбурга.

В приют для писателей замок превратился ближе к концу XX века — благодаря его новой хозяйке, патронессе искусств Дрю Хайнц (вы совершенно правильно вспомнили о кетчупе). Миллионерша, издательница "The Paris Review" и меценат, решила, что пишущим людям нужно уединение и условия для творчества — поэтому десять месяцев в году Хоторден дарит такую возможность писателям со всего света. Одна смена — шесть человек, повторная заявка — не раньше чем через пять лет. Такой вот Дом творчества — точнее, конечно же, замок, причем, со всеми условиями.

В моей комнате было все, что нужно, включая не очень нужный камин, рабочий стол и шкафчик-мечту детства, с целой кучей отделений и полочек. И, конечно, привидение там тоже было — заботливое, как добрая бабушка. В замке строжайше соблюдается "тихий режим" — ведь люди приехали сюда работать, поэтому с 9-00 до 18-00 не разрешается говорить во весь голос и, тем более, пользоваться телефонами. Интернета, кстати, тоже не было — ближайший выход в сеть находился в пабе, на расстоянии полутора километров быстрым шагом. Так вот, при-

видение сделало за меня то, что я забыла, — мой телефон волшебным образом перешел в тихий режим. И вообще, все, кто проживал в комнате "Evelyn", судя по всему, весьма усердно трудились здесь над своими сочинениями — чужое вдохновение, спрессованное и мощное, буквально висело в воздухе. Вот почему я начала работать, еще не распаковав чемодан, — впоследствии выяснилось, что так поступают почти все обитатели Хотордена. Атмосфера обязывает. К тому же здесь с первых же минут чувствуешь ответственность — тебя пригласили, в тебя верят, так неужели ты будешь отлынивать от работы? Хотя, если честно, соблазнов вокруг было множество — живописные тропы Castle Walk и Lady's Walk, три богатых библиотеки (издания XIX века в свободном пользовании), Эдинбург — в 45 минутах езды на автобусе, до знаменитой капеллы Рослин можно и вовсе пешком дойти... Еда — лучше, чем в ресторане, стирка-уборка, свежие фрукты — в общем, всё для вас — только пишите, любезные! Работайте!

Полный сбор участников состоялся за ужином в парадной гостиной — серебряные приборы, светские беседы, огонь в камине. Расстановка такая — три дамы из США (драматургия, поэзия, проза), два джентльмена из Канады (поэзия, проза) и я. Все милейшие люди, но строжайшим образом блюдут свою и чужую privacy — и все помнят, зачем мы сюда приехали.

С перепугу я написала в первый же день больше тысячи слов и поняла, что, если так пойдет дальше, под присмотром привидения я вполне смогу закончить здесь свой роман. То-то удивится пограничник!

В*округ да около*

Ближайшие к замку деревеньки назывались Боннириг и Лассуэйд, идти пешком до ближайшего паба — двадцать минут. (Кстати, именно в этих краях жила та самая овечка Долли.) В паб мы ходили, не столько чтобы выпить и поговорить про овечку, сколько чтобы припасть к бесплатному wi-fi, поскольку в Хотордене Интернет под запретом, да и по мобильным телефонам разговаривают все только за пределами замка, виновато озираясь. Вынужденный отказ от виртуальной жизни стимулирует невиданную творческую активность — все сидят и работают буквально с утра до вечера. Если устал — иди на прогулку по замшелой дорожке. Кругом цветут нарциссы и колокольчики, примулы и рододендроны, носятся белки, бабочки, шмели и зайцы — хвосты у зайцев сверкают, как светоотражатели. Магнолия готовится к выстрелу — скоро даст залп своей красотой по всей округе. Чуть выше, на лугах, пасутся лошади, в прохладный день, все как одна, — в попонках. Вот уж точно, "Ты кто? — Конь в пальто".

Во дворе замка — старинный глубочайший колодец. Вполне возможно, тех, кто ничего не напишет за месяц, сбросят туда в последний день смены.

Культурную программу Хоторден не обеспечивает — показали разве что подземелья замка и свозили желающих на англиканскую мессу в капеллу Рослин, ту самую, из "Кода да Винчи". У меня, впрочем, с этой капеллой получилась отдельная история, после которой в замке меня стали звать crazy Russian. Я этим прозвищем гордилась, но — обо всем по порядку.

Капелла находится в нескольких километрах от замка, но самый прямой путь к ней, если верить карте, — по территории природного парка. Я самонадеянно отправилась в путь с дамской сумочкой и зонтиком. На пути туда все было в порядке — вовремя свернула к трассе, дошагала до капеллы, подробно рассмотрела ее — и убедилась в том, что Дэна Брауна здесь не жалуют, хотя именно благодаря ему здесь теперь неиссякаемый поток туристов. На лавочке в храме спал крепким сном черно-белый кот по кличке Уильям.

Возвращаясь обратно, я заблудилась — и поняла это, увидев такой родной уже замок Хоторден на другом берегу реки. Моста не было, но я помнила карту — он должен быть дальше, в паре километров, или пусть даже миль. Держалась поближе к реке, сначала любовалась видами — красивые места, отдаленно напоминающие нашу прекрасную Чусовую. Как вдруг берега стали скалистыми и обрывистыми. Я стала карабкаться вверх по скале, но хребет уходил явно не в ту сторону, да еще и вверх. Подняться-то можно, а вот спуститься без скалолазной подготовки — навряд ли. Вернулась, вышла к плотине — и чтобы не упасть лицом и всем прочим в реку, держалась за какие-то колючие ветки неизвестных кустарников.

В Хотордене тем временем настала пора ланча — ровно в 12.30 каждый день по кельям разносят элегантные корзинки для пикника, в которых лежат сэндвичи и термосы с горячим овощным супом. Сидеть в западне на берегу и думать об этом было выше всяких сил, поэтому я с трудом "отмотала назад" пару километров и сделала себе посох из сухого, но крепкого деревца. Вспомнила своего папу, Александра Константиновича Матвеева, — охотника, путешественника, начальника экспедиции. В лесу он всегда был как дома, да не в шотландском — в уральском! Что он сделал бы на моем месте?

За два года до папиной смерти мы были вместе в природном парке Оленьи Ручьи, на Урале. Слегка промахнулись с маршрутом и решили перейти речку вброд. Муж перенес меня и детей на закорках, а папа справился самостоятельно. Ему тогда было 82 года...

В общем, я выбрала участок реки, который выглядел не так страшно, как другие, закатала джинсы до колен — и перешла реку вброд с деревом в руке.

Это надо было видеть! Или, наоборот, не надо. Потом я долго сидела на правильном берегу, и не могла отдышаться... В мокрых штанах заявилась в паб, где встретила

канадского поэта Дугласа, ворковавшего по скайпу с женой, а потом купила для американского прозаика Амины шесть банок диет-пепси и вернулась в замок героем.

По сравнению с этим приключением поездки в Эдинбург выглядели детской забавой. Сорок пять минут на втором этаже дабл-декера — и ты попадаешь из замка прямиком на Принсес-стрит. За месяц я отметилась во всех музеях, съездила в Глазго, Стирлинг, Перт, к Фортским мостам и даже в Калзинский замок, который изображен на 5-фунтовой купюре шотландского образца. В Шотландии — свои собственные фунты, которые теоретически принимают во всей Великобритании, но в Лондоне я не встречала таких ни разу.

Сухой остаток

С первого дня пребывания в замке у меня сложился следующий режим — подъем в пять утра (я решила не перестраиваться с уральского времени на британское), душ, чай — и работа до завтрака. После завтрака в компании коллег — прогулка и снова работа до обеда. Потом — отдых или поездка в Эдинбург, или поход в паб за Интернетом. После ужина — еще одна прогулка, как правило, с Канадой, но иногда и с Америкой. Во время этих вечерних променадов канадский прозаик Рой, с которым мы очень подружились, увидел целую семью оленей — мы потом долго выглядывали их повсюду и тоже каждый раз успели ухватить взглядом быстрые тени, но без подробностей.

Вечерами Маргарет, Рой и Амина играли в английский скрэббл — и я в конце концов тоже отважилась. Проигрывала с разгромным счетом, составляла исключительно детские слова вроде “toy” или “girl”, но все равно это было очень интересно. Кстати, при знакомстве иностранные коллеги не уточняют, что именно они пишут — пьесы или романы. Достаточно сказать — фикшн или нон-фикшн. Это главное различие, а все прочее — уже детали. И еще, почти все мои “сожители” в Хотордене были профессорами или университетскими преподавателями. Русского языка, конечно, никто не знал, за исключением Амины, которая в первый же вечер (она приехала двумя днями позже нас) протараторила обычный набор иностранца “спасибо-пожалуйста-водка-как дела”. Попросила дать ей пару уроков русского — я согласилась, и могу сказать, что такой ученицей гордился бы каждый. Мы начали с алфавита (Амину потрясло количество гласных и особенно графическое изображение букв Ж и Х), потом перешли к числительным, а спустя две недели за завтраком меня уже встречало бодрое:

— Привьет, как дьела, у меня хорошо!

Рой тоже пытался учить русский, но не слишком преуспел — зато ему понравилось слово “мох”, которое очень оживляло наши вечерние прогулки. Если вдруг повисала не-

ловкая пауза, мой канадский друг показывал на замшелую дорожку ярко-зеленого цвета и глубокомысленно говорил:

— Мох!

Дуглас, канадский поэт, однажды за ужином попросил меня прочесть стихи на русском “by heart” (прелестное английское выражение — аналог нашего “наизусть”). Я прочла Пушкина и Мандельштама, и мне показалось, Дуглас был потрясен — конечно, не моим чтением, а красотой русской речи и тем, что стихи у нас — в рифму.

Вот так и прошел этот месяц в замке. Вместе с Карой мы ездили в Глазго, с Роем и Аминой — в Эдинбург, а еще я побывала на кладбище в Лассуэйде, где похоронен хозяин нашего замка, Уильям Драммонд. Надо ведь было сказать ему “спасибо”.

За три дня до отъезда я поставила точку. Роман — точнее, первая версия, черновик — был готов! Мы с Роем купили шампанского на всю компанию и отметили готовую работу — он тоже завершил редактуру новой книги.

В последние дни разговоры за ужином посерьезнели, а я уяснила себе, что понимаю значительно больше, чем в самом начале, и что иногда это лучше не показывать.

Накануне отъезда мы расписались в гостевой книге, поблагодарив всех, кто подарил нам этот месяц — миссис Дрю Хайнц, Хэмиша, Джорджину, Мэри и повариху Рут.

И вот он, последний взгляд на замок — все-таки был он или не был?

Готовый текст в компьютере подтверждает, что был.

Но мне уже не верится.

Среди книг

с Михаилом Гореликом

Ксения Атарова Лоренс Стерн. Жизнь и творчество — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. — 410 с.

Читал Атарову. Восхитительно.

Поразительно, но это первая монография о Лоренсе Стерне на русском. Дефо, Свифту и Филдингу повезло куда больше. Стерну пришлось ждать долго, но он определенно не прогадал, выбирал тщательно и хорошо выбрал: отложенный роман его с Ксенией Атаровой удался на славу.

Сочетание академических стандартов с живостью, свободой и улыбкой — ну это у нее не только про Стерна, она всегда так пишет.

В книге "Англия, моя Англия"[1] — сентиментальном путешествии по английской литературе — есть несколько эссе о Стерне-романисте. Это важная часть *ее* Англии. Теперь дошли руки и до биографии.

На самом деле книга не только о Стерне. Это широкая панорама быта, культуры, нравов, социальной, политической и литературной жизни XVIII века Англии, а отчасти и Франции, и Италии, куда слабое здоровье занесло сентиментального путешественника.

Что и как ели-пили, как учились, развлекались, болели, валяли дурака, путешествовали, издавали книги, ухаживали за дамами... Образцы эпистолярного флирта прилагаются.

Как зарабатывали на жизнь англиканские священники.

Атарова обогатила меня словом "пребенда". Вы знаете, что такое пребенда?

А чем английские женщины отличаются от французских? Не уверен, что наблюдения Стерна сохранили релевантность поныне, глобализация притушила краски цветущего многообразия, что касается Стерна, он приходил в ужас при одной мысли, что его дочка подвергнется влиянию французских жеманниц. Но сам, хотя по обыкновению насмешничал, отнюдь не чурался.

Биографический и литературоведческий роман вместе.

Большой литературный контекст от Апулея до Вирджинии Вулф.

Стерн писал о "Тристраме Шенди": "Половина Лондона настолько же резко поносит мою книгу, насколько другая половина превозносит ее до небес". Эта полярность мнений — как современников, так последующих поколений — относится и к "Сентиментальному путешествию".

Книга Атаровой начинается предварением: своеобразной

1. Ксения Атарова. Англия, моя Англия. — Радуга, 2008. См. также Михаил Горелик. Мужчины пьют стоя // Новый мир, 2009, № 6.

антологией мнений о Стерне — восхищенных, критических, хулительных.

В свое время по невежеству, имеющему не только личный, но и поколенческий характер — в глухие советские времена о влиянии западной литературы на русскую знали только специалисты, а у простых образованцев, вроде меня, возникали в лучшем случае смутные подозрения (обстоят ли сегодня дела лучше?), — так вот, я простодушно полагал, что отступления в "Войне и мире" — изобретение Льва Толстого. Уж кто читал Стерна, так это Толстой — и во французских переводах, и в оригинале. "Читал Стерна. Восхитительно" — из атаровской антологии. В молодости ставил Стерна на второе место после Нагорной проповеди. Третью позицию занимала "Исповедь" Руссо.

Ладно, о Стерне я не подозревал, но почему забыл "Евгения Онегина", автор которого тоже не был решительно во всем изобретателем и получил готовые образцы свободного романа и свободы отступлений от Байрона, то есть из вторых рук, но не исключено, что и из первых — от Стерна.

Еще о Толстом. У меня в памяти сохранился неизвестно из каких мемуаров залетевший анекдот. Яснополянский мудрец пил чай с гостями. Оживленный разговор. Хлопнул себя по лбу — убил комара. Чертков: Лев Николаевич, вы убили живое существо. Толстой помрачнел, замолчал. Вечер был испорчен.

Атарова: "Вспомним хрестоматийную сценку, когда <...> дядя Тоби отпускает муху, жужжавшую у него под носом, со словами: 'Ступай — ступай с Богом, бедняжка, — зачем мне тебя обижать? Свет велик, в нем найдется место и для тебя, и для меня'. <...> Уилбур Кросс отмечает, что с легкой руки Стерна в светских кругах вошло в моду, проявляя 'милосердие', отгонять мух, не убивая их, а лишь отмахиваясь или брызгая на них холодной водой". Уилбур Кросс говорит: "С легкой руки Стерна". В широком смысле — да, но непосредственно все-таки с легкой руки дяди Тоби — Атарова обращает внимание читателей на "сентиментальную иронию", подпущенную автором.

С парада мнений, с pro et contra Атарова начинает и многое этим обещает, причем обещает, не обманывая. Проживает жизнь со Стерном, с его героями, невидимо присутствуя, инкогнито, так сказать. Но время от времени прямо себя обнаруживает.

Сообщив о проповедях, которые Стерн читал в Йоркском соборе, она предваряет описание собора восклицанием: "Видит Бог, он стоит того!". Что ж, собор — часть ее Англии — не столько благодаря архитектурным красотам, сколько благодаря проповедям Стерна. Кстати, о Стерне-проповеднике в России до сих пор вообще никто не писал — Атарова первая. Проповедям посвящена целая глава — один из лучших образцов прилагается.

В полифоническом мире Атаровой на всякое "да" есть свое "нет", на всякий восторг (даже ее собственный) припасена хула или насмешка. Видит Бог, собор того стоит? Видит Бог, он того не стоит! — она тут же приводит язвительное опи-

сание собора “желчным Тобайасом Смоллеттом с его мрачным взглядом на мир, за что его и недолюбливал Стерн”. Среди прочего: “Наружный вид древнего собора оскорбляет глаз каждого”.

Еще характерный пример обнаружения Атаровой своего невидимого присутствия. Вот она пишет о проповедях того времени и цитирует Дж. М. Тревельяна: “Каждый священник мог поступать совершенно свободно, согласно своей собственной точке зрения, как бы эксцентрично это ни выглядело. Он мог обладать столь же игривым умом, как у Лоренса Стерна, он мог даже, если был так дурно воспитан, быть ‘методистом’, подобно опасному другу Каупера Джону Ньютону Берриджу Эвертонскому, проповеди которого причиняли прихожанам его собственного и соседских приходов буквально физические страдания. Чаще же священник был ‘типичным англичанином’, добрым, чувствительным, умеренно благочестивым. Это была церковь, известная ученостью, культурой и свободой”.

Атарова восклицает: “Да, есть чему позавидовать!”

Порой — естественное проявление эмпатии — Атарова стилизует свой текст под Стерна. Несколько примеров наугад (прочие подберет читатель в качестве приятного и несложного домашнего упражнения):

“Возможно, в шутку он пообещал Китти Фурмантель (о которой читатель узнает больше, если дочитает эту книгу всего лишь до 67-й страницы)...”

“Вернемся, подражая Тристраму, слегка вспять”.

“Вы, верно, спросите, как грациозная хозяйка модного литературного салона, да к тому же замужняя дама могла называться ‘синим чулком’? Ведь у нас так называют скучных плоскогрудых старых дев. Тогда извольте, небольшое отступление в духе автора ‘Тристрама Шенди’”. И далее увлекательных полторы страницы об этих скучных синих чулках, оказавшихся в контексте места и времени совсем не скучными.

Из письма читателя автору “Тристрама Шенди”:

“Отродясь я ничего не читал с большим наслаждением. Какой, должно быть, забавник его автор! И я могу прибавить также: какой он знаток людей! <...> Меня сильно насмешили некоторые здешние обыватели, прочитавшие книгу. Они ломают себе головы, отыскивая в ней какой-нибудь скрытый смысл, и хотят во что бы то ни стало, чтобы все непоследовательности — отступления — уклонения, в которые впадает автор и которые, несомненно, являются блестящими достоинствами его произведения, были составными частями некоей связной истории. Ну разве не занятно встретиться с эдакими мудрецами? Хотя во всей их бесцветной жизни нет ни одной черточки сколько-нибудь стройного плана и хотя все их даже пятиминутные разговоры оказываются без головы и без хвоста, они непременно хотят найти связность в произведениях этого сорта”.

Многие авторы отказывают в хвосте “Тристраму Шенди”, но не потому, о чем писал благодарный и понимающий читатель, мечта писателя, а полагая,

что роман попросту не закончен — Атарова убедительно показывает, что это не так, что у романа кольцевая структура: последний эпизод должен вернуть к зачатию Тристрама — к началу романа.

Так что у "Тристрама Шенди" хвост есть — хвоста нет у "Сентиментального путешествия". Невероятная литературная смелость. Не только для XVIII века.

Каждой сестре раздал добрый Стерн по серьге: Радищев получил сентиментальное путешествие, Тик и Гофман — иронию, Пушкин — свободный роман и "нет, я не дорожу", Иммерман — идею начать "Мюнхгаузена" с одиннадцатой главы, Толстой — отступления и психологизм, Джойс и Вирджиния Вулф — поток сознания.

Джойс прямо указывал на Стерна как на своего предшественника.

Вот фрагмент из "Сентиментального путешествия":

"Сказанное старым французским офицером о путешествиях привело мне на память совет Полония сыну на тот же предмет — совет Полония напомнил мне 'Гамлета', а 'Гамлет' — остальные пьесы Шекспира, так что по дороге домой я остановился на набережной Конти купить все собрание сочинений этого писателя".

Для сравнения Атарова приводит два внутренних монолога мистера Блума, предварив их замечанием: у Стерна "клубок мыслей распутан самим автором. А при чтении 'Улисса' читателю одному приходится распутывать этот клубок".

Иными словами, у Стерна, точнее у его повествующего от первого лица героя, рефлексия над сознанием, у Джойса — демонстрация его потока, у Стерна сознание — объект, у Джойса — самовыражающийся субъект. Разница велика, конечно, но Стерн стоял у истоков метода, ставшего у Джойса полноводной рекой.

По числу новаций, и Атарова это выразительно демонстрирует, Стерн едва ли не уникален в мировой литературе.

Алфавитный указатель книги занимает восемь страниц мелким кеглем. По атаровским страницам бродит великое множество разнообразных персонажей, славных не только своим красноречием, но и экстравагантностью. Вот Элайза Дрейпер бежит от мужа — "из их роскошного особняка на корабль поклонника, спустившись из окна по веревочной лестнице". Эпизод из приключенческого романа, из фильма. Элайза была последней любовью Стерна, но поклонником с кораблем, увы (или не увы), был не Стерн — история случилась после его смерти.

Романтическое приключение на окраине стерновской вселенной. На нем я, пожалуй что, и закончу — почему нет, закончить можно на чем угодно: можно напольными часами, которые в самом центре, а можно веревочной лестницей, которая где-то с краю. Естественно, любимыми Стерном тире, ибо этот забавник научил, что необязателен не только хвост, но и точка...

Новые книги Нового Света

с Мариной Ефимовой

Совместно с радио "Свобода"

"Урожай душ". Генри Джеймс между Старым и Новым Светом

Michael Gorra *Portrait of a Novel: Henry James and the Making of an American Masterpiece.* — W. W. Norton & Company, 2012

Критическое исследование романа Генри Джеймса "Женский портрет" литературовед Майкл Горра назвал так: "Портрет романа. Генри Джеймс и создание американского шедевра". Интересен в этом названии эпитет *американский* к слову "шедевр". Почему не *мировой* шедевр?.. Ведь Генри Джеймс — романист с мировым именем. Возможно, автор хочет подчеркнуть американскую специфику этого знаменитого психологического исследования великого писателя или напомнить читателю, что Генри Джеймс, проведший почти всю жизнь в Европе и умерший британским подданным, был и остается писателем американским. В данном случае это напоминание не напрасно: роман "Женский портрет", опубликованный в Америке в 1881 году, открывается чрезвычайно британским абзацем:

При благоприятных обстоятельствах жизнь дает возможность провести время с гораздо большим удовольствием, чем посвящать целый час церемонии, известной под названием послеполуденный чай.

А дальше (что характерно для Джеймса) идет романтическое описание этой самой церемонии, зеленого луга, старого особняка, серебристой Темзы вдали, тоненькой высокой девушки-американки Изабеллы Арчер, которая всем этим любуется, и трех английских джентльменов, которые любуются ею.

Рецензент журнала "Нью-Йоркер" Антони Лэйн, пишет об этом начале романа:

Сотни писателей пытались воспроизвести пастораль Старого Света, и почти все скатывались в сентиментальность. Джеймс этого избежал. Его Изабелла восклицает: "Это так красиво!.. Как в романах!" — не зная, что она сама заперта в одном из них. И уже на первой странице мы с волнением гадаем о судьбе этой девушки, независимой и жаждущей собственного жизненного опыта. Лирическое начало "Женского портрета" по взволнованному читательскому ощущению можно сравнить только с началом диккенсовского романа "Большие ожидания", в котором знобкое спокойствие утреннего моря так неожиданно сменяется для маленького Пипа угрозами нивесть откуда

взявшегося страшного незнакомца. В начале "Женского портрета" мы испытываем такое же тревожное предчувствие сюжета, то же ощущение бутона нового романа, который начинает медленно распускаться.

Всех влюбленных в нее мужчин и претендентов на ее руку и наследство (неожиданно оставленное британским лордом) Изабелла отвергает, следуя убеждению, вывезенному из Нового Света: "Женщина, — говорит она, — должна научиться жить в одиночестве..." И она недолго ведет такую жизнь в Европе, но юность берет свое, и она влюбляется в человека, с которым ее знакомит в Риме новая, старшая подруга — миссис Мёрл. Вдовец с безукоризненными манерами, любитель и знаток искусств, Гилберт Осмонд покоряет наивную Изабеллу оригинальностью суждений и смелостью поведения. Ее краткий опыт "жизни в одиночестве" не помогает ей заметить ни сводничества миссис Мёрл, ни ореола опасной загадочности, окружающей са́мого Осмонда. Она выходит за него замуж и (вместе со своим наследством) попадает в руки вежливого и изысканного монстра.

Любопытно, как эту ситуацию интерпретирует российская Википедия. В статье о Генри Джеймсе ее авторы пишут:

Красной нитью через все его творчество проходит тема непосредственности и наивности представителей Нового Света, которые вынуждены приспосабливаться либо бросать вызов интеллектуальности и коварству клонящегося к упадку Старого Света. Среди примеров: повесть "Дейзи Миллер" и роман "Женский портрет".

Это, безусловно, сильное упрощение. В очаровательной повести Джеймса "Европейцы" (написанной за два года до "Женского портрета") дано одно из самых, по-моему, тонких сравнений американского и европейского духа и характера. И там мы видим другие свойства: прямолинейность и нравственную строгость американцев, тяжесть их духовности. А со стороны европейцев — артистичность, склонность к интеллектуальной игре, красочность и многообразие в проявлениях духовности. И в повести Джеймса у одних американцев эти свойства вызывают сопротивление и недоверие, других они очаровывают и просвещают.

Что касается Гилберта Осмонда в романе "Женский портрет", то тут национальность в любом случае не очень важна, поскольку некоторые его черты критики приписывают самому Генри Джеймсу (может быть, поэтому автор сделал его таким чудовищем). Горра пишет:

Осмонд — супер-подавитель чужой личности. Он говорит: "Человек должен сделать из своей жизни произведение искусства", и Изабелла принимает его за Пигмалиона. Но Османд — анти-Пигмалион. Он гасит каждый всплеск ее жизненного огня и ваяет из нее статую для своего особняка. Он влюбляется не в Изабеллу, а в идею иметь ее в коллекции цен-

ных и красивых вещей и людей. Столь же изуверски он обращается со своей беспомощной дочерью Пэнзи, умело добившись ее обожания. Так поступают монстры, особенно воспитанные и терпеливые — они собирают урожай душ.

"Нет ли в образе Осмонда намека на самообвинение автора? — задает риторический вопрос критик Энтони Лэйн, — Джеймс назвал Осмонда 'исследователем изысканности и утонченности'. Не смотрел ли он в зеркало на собственные амбиции и не задавался ли вопросом, как они сказываются на других людях?"

Майкл Горра приводит примеры, которые наводят на подобную мысль. Констант Вулсон, с которой Джеймс жил в одной вилле и на которую имел сильнейшее влияние, покончила с собой в Венеции, выбросившись из окна, после того как он отказался к ней приехать. Правда, это случилось после написания "Женского портрета". Другая женщина — любимая кузина писателя Минни Темпл (прототип Милли в романе "Крылья голубки") — умерла молодой, и Джеймс до неприличия быстро утешился, словно удовлетворившись тем, что уже знал, как ее опишет.

Роль писателя — превращать жизнь в повествование. Его яд остается в тексте. Осмонд так уникально опасен, потому что напоминает писателя, который ничего не пишет, но использует женщину вместо текста.

Многие черты Гилберта Осмонда узнает в себе каждый человек с замашками законодателя вкуса. Рецензент Лэйн с ужасом вопрошает:

Неужели все мы корыстно обкарнываем и формируем людей, которые от нас зависят, бессознательно подделывая их под свой дизайн?! Увы — это политика личности. Правда, у нас всегда есть возможность избежать этого — одиночество.

Но именно об этом и пишет в конце романа Генри Джеймс: "Изоляция и одиночество гордости стали символизировать для Изабеллы ужас пустыни". Хуже ада казалась ей перспектива кончить, как Осмонд, заточивший себя в бархатной безопасности своего дома и в неприступной башне своего мозга. И роман мечется между сильным желанием занять с эммерсоновским величием собственную позицию в мире и еще более горячим желанием сломить гордыню и присоединиться к многолюдной толпе, называемой человечеством. "Эта попытка исследовать и понять предел индивидуальной независимости, — пишет Горра, — вот что больше всего делает роман 'Женский портрет' — великим американским романом".

FRANCIS FUKUYAMA *Political Order and Political Decay: From the Industrial Revolution to the Globalization of Democracy.* — Profile Books, 2014

Фрэнсиса Фукуяму — американского политического философа и сотрудника Института международных отношений Стэнфорда — сделало зна-

менитым его эссе 1989 года под вызывающим названием "Конец истории", правда, с вопросительным знаком на конце. Эссе было переведено на двадцать языков и горячо обсуждалось. Его главная идея — в том, что "либеральная демократия" бесспорно показала себя лучшим из всех политических режимов, известных от начала мира. И это — "конец истории" в том смысле, что дальше искать нечего.

В целом, этой идее Фукуяма остается верен и в новой книге "Политическое устройство и политический упадок. От промышленной революции к глобализации демократии", однако вот что отметил ее рецензент — британский политический философ, профессор-эмеритус Лондонской школы экономики и политических наук Джон Грэй:

Фукуяма (возможно, отрезвленный недавними историческими событиями) пишет о своей идее уже не в таких триумфальных тонах, как в 89-м году, и к тому же придает теме новый поворот. Он признает, что сейчас у демократий появились признаки упадка — такие, в частности, как рост экстремистских партий в Европе или невозможность договориться двум противоборствующим партиям в американском Конгрессе. Признает Фукуяма и очевидные провалы Запада в попытках привить демократию тем странам, в которых ее раньше не было. "Либеральную демократию, — пишет в новой работе Фукуяма, — нельзя пока назвать универсальной для всего человечества, поскольку этот режим существует всего два последних века".

"Тем не менее, — считает Фукуяма, — существует постоянный процесс усовершенствования, приводящий с течением времени как к эволюции в отдельных странах, так и к общей эволюции, а именно — к конвергенции политических институтов" (то есть к сближению политических систем и созданию некоего оптимального варианта). Запад, может быть, и не так силен, как это раньше казалась Фукуяме, но "демократия западного типа — единственный режим, у которого есть будущее, и она остается конечной целью современного политического развития", — пишет он.

Вот как комментирует эти утверждения профессор Грэй:

Сигнальное слово в книге Фукуямы (как и в предыдущей его книге "Происхождение политического устройства") — слово "развитие". Для Фукуямы, как и для многих современных мыслителей, политическое развитие — процесс эволюционный. Никто из них не объясняет, что движет этой эволюцией, и из книги Фукуямы мы узнаем о ней не больше, чем из работ Маркса и Спенсера, которые выдвинули это предположение в XIX веке. Они не объясняют, почему политическая эволюция непременно предполагает некое окончательное государственное устройство или "конвергенцию" политических институтов. Если сравнивать с эволюцией *биологической*, то она никогда не проявляла таких тенденций. Дрейфование, многообразие, время от времени полное исчезновение видов — вот ее приметы. Почему политическая эволюция (если она вообще существует) должна быть другой?

"Главная цель всех стран, — утверждает Фукуяма, — попасть в "Данию"". Дания в данном случае — образ: имеется в виду не страна, а "процветающее, демократическое, безопасное общество, умело управляемое, с низким уровнем коррупции". Объясняя причины безуспешности попыток западных правительств создать такое общество в Афганистане, в Сомали, в Ливии и Гаити (почему-то он не упоминает Ирак), Фукуяма пишет: "Дело в том, что мы не понимаем, как сама Дания стала Данией, то есть не понимаем сложности процесса создания демократии". И Фукуяма детально описывает долгие и трудные процессы становления государственности вообще и демократической в частности. Для демократии необходимы, по его мнению, три главные составляющие:

— наличие устойчивой государственной машины;

— ведущая роль закона;

— политическая подотчетность.

Многие главы книги "Политическое устройство и политический упадок" посвящены истории построения государственной машины в разных странах. Профессор Грэй отдает должное этому исследованию:

Фукуяма приводит важные и интересные детали в описании истории построения таких различных государственных машин, как прусская и американская. Очень информативны и главы, посвященные неудачам в построении государственных машин, особенно подробно в Нигерии. Фукуяма убедительно показывает, что "функционирующая демократия невозможна там, где отсутствует современная эффективная государственная машина — с централизованным правительством и чиновничеством". Однако Фукуяма не делает из своего анализа естественного вывода — что в обозримом будущем сотни миллионов людей по тем или иным причинам будут обходиться без демократии. Это заключение очевидно для любого, кто готов смотреть в лицо реальности, тем не менее, оно идет вразрез с мнением, превалирующим в современной западной политологии. Этот вывод противоречит и излюбленному тезису самого Фукуямы о "глобализации демократии".

Фукуяме часто предъявлялись претензии по поводу его заявления о "конце истории". И он объяснял, что вовсе не отрицает возможности мировых конфликтов, он лишь имеет в виду, что "впредь только одна система управления будет признана легитимной — либеральная демократия". По этому поводу Грэй пишет:

Политическая легитимность — скользкая почва. Народы часто имеют очень разные стремления, а не только те, что им приписывает Фукуяма (то есть стремление к благоденствию, к первенствующей роли закона, к политической подотчетности и к отсутствию коррупции). Иногда они требуют признания их национальной идентификации и национальных мифов, исполнения национальных амбиций, свободы проявления религиозной вражды. В такие периоды для них все это гораздо важнее, чем демократия.

В книге "Политическое устройство и политический упадок" автор разбирает и причины упадка нынешних демократий — американской и европейской. По мнению Фукуямы, Америку тянет вниз экономическое неравенство и концентрация богатства в руках немногих граждан, которые влияют на правительство, заставляя его действовать в своих интересах. А это, в свою очередь, подрывает доверие к системе. Другой рецензент книги — преподаватель Колумбийского университета Шери Берман — пишет по поводу этих объяснений:

Читатели Фукуямы ощущают гнетущий парадокс в его книге. Почему либеральная демократия, которая, по мнению автора, особенно сильна тем, что способна справиться с требованиями времени, оказывается беспомощной перед довольно обычными и даже традиционными проблемами? И что дальше? Ведь если демократии не сумеют самореформироваться и побороть свой упадок — административный ли, экономический, или духовный, — история кончится не под барабанный бой, а под громкие всхлипывания.

Оба рецензента отдают должное новой работе Фрэнсиса Фукуямы — за обилие исторической информации и за понимание многих процессов, происходящих в современной Америке и в Европе, но вот как определяет профессор Джон Грэй главный недостаток книги:

Автор застревает в трясине интеллектуальной путаницы. Он незаметно соскальзывает с этических стандартов, по которым судят правительства, и применяет их к рассуждениям о движущих силах истории. Он размывает факты, застилает оценки и теории густым туманом. Но над этим туманом встает ясный вопрос: что, если довольно большая часть человечества вовсе не рвется в "Данию"?

Авторы номера

Гарольд Пинтер
Harold Pinter
[1930—2008]. Английский драматург, сценарист, поэт, эссеист, режиссер, актер. Обладатель орденов Британской империи [1966], Кавалеров Почета [2002], Почетного легиона [2007]. Лауреат Нобелевской премии [2005], премий Шекспира [1970], Пиранделло [1980], Мольера [1997], Кафки [2005], театральной премии Лоренса Оливье [1996] и др.

Автор 29 пьес, 27 киносценариев, в том числе *День рождения* [*The Birthday Party*, 1957], *Коллекционная вещь* [*The Collection*, 1961], *Любовник* [*Lover*, 1962], *Возвращение домой* [*The Homecoming*, 1964], *Измена* [*Betrayal*, 1978], *Горский язык* [*Mountain Language*, 1988] и др., сборника стихов *Война* [*War*, 2003] и др., романа *Карлики* [1956]. На русском языке опубликованы его пьесы в сборниках *Сторож и другие драмы* [1988] и *Коллекция* [2006] и роман *Карлики* [2006].
В *ИЛ* напечатаны его пьесы *Былые времена* [2006, № 5] и *Суета сует* [2013, № 3].
Публикуемый сценарий печатается по изданию *Сценарий по Прусту* [*The Proust Screenplay. À la Recherche du Temps Perdu.* New York: Grove Press, 1977].

Ли Би-хуа
[наст. имя Ли Бай]. Гонконгская писательница, журналист, сценарист.

Мастер психологической прозы. Ее произведения печатались в журналах *Счастливая семья* и *Студенческий еженедельник*. По сюжетам ее произведений сняты фильмы *Прощай, моя наложница* [1992], *Терракотовый воин* [1990], *Румяна* [1987], *Зеленая змея* [1993], *Соблазненный монах* [1993] и др.
Публикуемый рассказ взят из сборника *Вишня в скромных нарядах* [Гуанчжоу: издательство Хуачэн, 2002].

Ван Сяобо
[1952—1997]. Писатель, ученый, преподаватель. Лауреат премии за лучший сценарий к фильму *Восточный дворец, западный дворец* на Аргентинском международном кинофестивале [1996].

Автор романов *Пока есть небо и земля* [1980], *Золотой век* [1992], *Серебряный век* [1997], *Бронзовый век* [1997], *Железный век* [1998], ряда таких сборников, как *Молчаливое большинство* [1997] и др.
Публикуемый рассказ взят из сборника *Идеальное государство и король мудрецов* [Сиань: издательство Педагогического университета провинции Шэньси, 2004].

Шеймас Хини
Seamus Heaney
[1939—2013]. Ирландский поэт, лауреат Нобелевской премии [1995].

Стихи Ш. Хини вошли во многие антологии ирландской, английской и европейской поэзии. Автор поэтических сборников *Смерть натуралиста* [*Death of a Naturalist*, 1966], *Полевые работы* [*Field Work*, 1979], *Боярышниковый фонарь* [*The Haw Lantern*, 1987] и др. Литературно-критические работы Ш. Хини составили книги *Пристрастия* [*Preoccupations*, 1980] и *Правление языка* [*The Government of the Tongue*, 1988]. В русском переводе его стихи неоднократно печатались в *ИЛ*.
Публикуемые стихи взяты из разных сборников.

Григорий Михайлович Кружков
[р. 1945]. Поэт, переводчик, литературовед. Лауреат премии *ИЛлюминатор* [2002], Государственной премии по литературе [2003], премии *Мастер* [2010] и Бунинской премии [2010].

Автор шести сборников стихов. В его переводах вышли книги Л. Кэрролла *Охота на Снарка* [1991], У. Б. Йейтса *Избранное* [2001], Д. Китса *Гиперион и другие стихотворения* [2004], Д. Донна *Алхимия любви* [2005], У. Стивенса *Сова в саркофаге* [2008], Э. Дикинсон *Стихи из комода* [2010] и др. Статьи и эссе составили сборники *Ностальгия обелисков* [2001], *Лекарство от фортуны* [2002], *Пироскаф. Из английской поэзии XIX века* [2008] и *У. Б. Йейтс: Исследования и переводы* [2008]. Вышли *Избранные переводы* в 2-х тт. [2009]. Неоднократно публиковался в *ИЛ*.

Марек Беньчик
Marek Bieńczyk
[р. 1956]. Польский прозаик, эссеист, литературовед, переводчик. Лауреат литературной премии *Нике* [2012].

Автор романов *Терминал* [1994] и *Творки* [1999] и ряда сборников эссе.
В *ИЛ* напечатан его текст из сборника *Дриблингом через границу. Польско-украинский Евро-2012* [2013, № 7].

Эмануэле Треви
Emanuele Trevi
[р. 1964]. Писатель, литературный критик, искусствовед.

Дебютировал в прозе книгой *Собаки из ниоткуда* [*Cani del nulla*, 2003]. Автор многочисленных работ и составитель антологий по истории искусства и литературы Италии и Франции. Выпустил несколько книг-интервью на темы психоанализа и литературы. Активно сотрудничает с крупнейшими печатными изданиями Италии. Ведущий интеллектуальных радиопрограмм. Роман *Кое-что из написанного* [*Qualcosa di scritto*, 2012] стал финалистом премии *Стрега*, а также лауреатом премии Евросоюза по литературе. На русский язык переводится впервые.
Перевод романа выполнен по изданию *Кое-что из написанного* [*Qualcosa di scritto, Ponte alle Grazie.* Adriano Salani Editore, 2012].

Сергей Викторович Слепухин
[р. 1961]. Поэт, художник, эссеист.

Автор двух книг эссе о поэзии, написанных совместно с Марией Огарковой, и семи поэтических сборников, в том числе *Вода и пряжа* [2005], *Прощай, Парезия*, [2007], *Задержка дыхания* [2009]; *Дотла забывать* [2011], а также многочисленных публикаций в журналах *Звезда*, *Арион*, *Волга*, *Интерпоэзия* и др.
В *ИЛ* опубликована его статья *Мотивы "Танца смерти" у Томаса Манна* [2013, № 8].

Алексей Петрович Цветков
[р. 1947]. Поэт, прозаик, переводчик. Редактор газеты *Русская жизнь* в Сан-Франциско

В американском издательстве *Ардис* вышли три книги его стихов: *Сборник пьес для жизни соло* [1978], *Состояние сна* [1981], *Эдем* [1985]. Книги *Стихотворения* [1996], *Дивно молвить* [2001], *Просто голос* [2002], *Шекспир отдыхает* [2006], *Имена любви* [2007], *Ровный ветер* [2008], *Детектор смысла* [2010] изданы в России. Публиковался в *ИЛ*

[1976–1977], редактор и ведущий программ *Седьмой континент* и *Атлантический дневник* на радио *Свобода* в Мюнхене и Праге. Лауреат премии Андрея Белого [2007].

[1993, № 12; 1996, № 1; 2002, № 5; 2004, № 4; 2011, № 3; 2014, № 1]. Ведущий рубрики *ИЛ В устье Гудзона с Алексеем Цветковым.*

Александр Мелихов
[р. 1947]. Прозаик, литературный критик, публицист, кандидат физико-математических наук. Лауреат *Набоковской премии* СП Санкт-Петербурга [1993], а также премий петербургского ПЕН-клуба [1995], имени Гоголя [2003], правительства Санкт-Петербурга [2006].

Автор романов *Исповедь еврея* [1993], *Горбатые атланты* [1995], *Любовь к отеческим гробам* [2001], *Чума* [2003], *В долине блаженных* [2006] и др., многих сборников рассказов и нескольких сот журнально-газетных публикаций. Неоднократно публиковался в *ИЛ*.

Елена Елагина
Поэт, литературный и арт-критик, журналист. Лауреат премий журналов *Звезда* [1998] и *Нева* [2003], премии имени А. Ахматовой [1995].

Автор поэтических книг *Между Питером и Ленинградом* [1995], *Нарушение симметрии* [1999], *Гелиофобия* [2004], *Как есть* [2006], *Островитяне* [в 4-х книгах, 2007], *В поле зрения* [2009], *Из воздуха и вещего пера* [2012]. Ее стихи переводились на английский, немецкий, итальянский, румынский, чешский языки.
В *ИЛ* публикуется впервые.

Анна Матвеева
Прозаик. Лауреат итальянской премии *Lo Stellato* за лучший рассказ года.

Автор романов *Небеса* [2004], *Перевал Дятлова, или Тайна девяти* [2005], *Есть!* [2010], сборников рассказов *Подожди, я умру – и приду* [2012] и *Девять девяностых* [2014].
В *ИЛ* публикуется впервые.

Михаил Яковлевич Горелик
[р. 1946]. Публицист, критик.

Постоянный автор журналов *Знамя, Новый мир, Грани*, а также русскоязычных изданий Израиля, Германии, Франции, США.

Марина Михайловна Ефимова
Журналист, редактор, переводчик. Ведущая тематических передач на радио *Свобода*. Лауреат премии имени А. М. Зверева [2012].

Автор повести *Через не могу* [1990] и многих публикаций в американской эмигрантской прессе. Ведущая рубрики *ИЛ Новые книги Нового Света.*

Переводчики

Елена Суриц
[Елена Александровна Богатырева]
Переводчик с английского, немецкого, французского и скандинавских языков. Лауреат премий *Инолит* [1994, 2009], *Единорог и Лев* [2006], *Мастер* [2006].

В ее переводе издавались романы Дж. Остин, У. Голдинга. Дж. Стейнбека, С. Беллоу. Д. Томаса, Р. М. Рильке, К. Гамсуна, пьесы А. Стриндберга, Э. Ионеско, сценарии И. Бергмана и др. В *ИЛ* в ее переводе печатались романы *Я в замке король* С. Хилл [1978, № 1—2], *Миссис Дэллоуэй* [1984, № 4], *Орландо. Биография* [1994, № 11], *Волны* [2001, № 10] и *Между актами* [2004, № 6] В. Вулф, *Мастер Джорджи* [2001, № 7] и *Согласно Куини* [2004, № 12] Б. Бейнбридж, *Пир* [2008, № 9] и *Не беспокоить* [2008, № 9] М. Спарк, *Море* Дж. Бэнвилла [2006, № 10], *Миссис Шекспир* Р. Ная [2009, № 6], *Мемориал* К. Ишервуда [2011, № 3], *Стекло* С. Сэвиджа [2012, № 5] и др.

Александр Сергеевич Дадыко
[р. 1987]. Переводчик с китайского. Живет в Китае.

В *ИЛ* публикуется впервые.

Григорий Геннадиевич Стариковский
[р. 1971]. Поэт, переводчик, филолог-античник. С 1992 г. живет в США.

Автор книги стихов *На углу* [2005]. Переводил стихи Г. Тракля, Л. Арагона, Дж. Джойса, С. Беккета, Э. Хекта, Д. Махуна, античных поэтов и др. В *ИЛ* публиковались его эссе в рубрике *Писатель путешествует* [2008, № 7; 2009, № 12; 2012, № 5; 2013, № 6; 2014, № 4], а также переводы стихов Л. Арагона [2002, № 5], Л. Глик [2004, № 4], П. Канаваха [2006, № 3], Р. Крили [2006, № 4], Э. Берни [2006, № 11], П. Лейна [2006, № 11], М. Ондатже [2006, № 11], Д. Махуна [2007, № 6], П. Малдуна [2007, № 6], Л. Макниса [2007, № 6], Т. Лакса [2007, № 9], Дж. Грэм [2007, № 9], М. Уолтерс [2010, № 7], эссе Ш. Хини [2007, № 6].

Христина Феликсовна Сурта
Переводчик с польского, филолог.

В ее переводах публиковались стихотворения Я. Твардовского, эссе С. Лема, рассказы Я. Л. Вишневского, К. Филиповича.
В *ИЛ* публикуется впервые.

Геннадий Петрович Киселев
[р. 1955]. Переводчик с итальянского. Лауреат премии *Гринцане-Кавур — Ц. Кин* [1997], премии жюри независимых критиков *зоИЛ* [2002], Государственной премии Италии в области художественного перевода [2004], премии Горького [2010]. Кавалер итальянского ордена *За заслуги перед Республикой*.

В его переводе опубликованы произведения Т. Ландольфи А. Савинио, М. Бонтемпелли, М. Луци, Л. Малербы, И. Кальвино, А. Барикко, А. Пикколомини, К. Гольдони, Д. Буццати, А. Моравиа, Дж. Томази ди Лампедуза, Э. Моровича, У. Эко, Т. Гуэрры, Дж. Тестори, Н. Де Вита, А. Нове, Т. Скарпы, и др. Составитель сборника *Итальянская новелла XX века* [М., 1988] и др., антологий итальянской прозы. Автор статей на русском и итальянском языках по истории итальянской литературы. Автор учебных пособий и словарей. Его переводы неоднократно публиковались в *ИЛ*.

Художественное
оформление и макет
Андрей Бондаренко,
Дмитрий Черногаев.

Старший корректор
Анна Михлина.
Компьютерный набор
Евгения Ушакова,
Надежда Родина.
Компьютерная верстка
Вячеслав Домогацких.

Главный бухгалтер
Татьяна Чистякова.
Коммерческий директор
Мария Макарова.

Адрес редакции: 119017, Москва, Пятницкая ул., 41
(м. "Третьяковская", "Новокузнецкая");
телефон 953-51-47; факс 953-50-61.
e-mail inolit@rinet.ru

Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи.
Индекс 72261 — на год, 70394 — полугодие.
Льготная подписка оформляется в редакции
(понедельник, вторник, среда, четверг
с 12.00 до 17.30).

Купить журнал можно:
в Москве:
в редакции;
в киоске "Экспресс-хроника" (Страстной бульвар, д. 4);
в киоске "Лингвистика" (Библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино Николоямская ул., д. 1);
в книжном магазине "Русское зарубежье" (Нижняя Радищевская, д. 2; м. Таганская-кольцевая);
в книжном магазине "Фаланстер" (Малый Гнездниковский переулок, д. 12/27, стр.2–3);
в Санкт-Петербурге:
в книжном магазине "Все свободны" (набережная реки Мойки, д. 8, второй двор, код ворот 489);
в Пензе:
в книжном магазине "В переплете" (ул. Московская, д.12),

Официальный сайт журнала:
http://www.inostranka.ru
Наш блог:
http://obzor-inolit.livejournal.com

Журнал выходит
один раз в месяц.

Оригинал-макет номера
подготовлен в редакции.

Регистрационное
свидетельство № 066632
выдано 23.08.1999 г.
ГК РФ по печати

Подписано в печать
15.1.2015
Формат 70x108 1/16.
Печать офсетная.
Бумага газетная.
Усл. печ. л. 25,20.
Уч.-изд. л. 24.
Заказ № 7856.
Тираж 3100 экз.

Отпечатано в
ОАО "Можайский
полиграфический комбинат".
143200, г. Можайск,
ул. Мира, 93.
www.oaompk.ru
www.оаомпк.рф
Тел.: (495) 745-84-28;
(49638) 20-685.
Присланные рукописи не
возвращаются и не
рецензируются.

[3] 2015

СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР “ЛИТВА: РАССЕЯНИЕ И СОБИРАНИЕ”

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Узнай завтрашних классиков!

Подписка во всех отделениях связи России,
подписной индекс 70394

Адрес редакции журнала "Иностранная литература":
г. Москва, ул. Пятницкая, д. 41

ИНДЕКС 70394

ISSN 0130-6545 "ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА", 2015, №2, 1–288

ISSN 0130-6545
9 770130 654770 15002